MEIN AUSTRITT AUS DEM VERBANDE DES KARLSRUHER HOFTHEATERS:...

Eugen Kilian



Mein
Austritt aus dem Verbande
des
Karlsruher Hoftheaters

Ein Wort der Aufklärung

von

Eugen Kilian



München und Leipzig
bei Georg Müller
1905

Inhalt.

Vorwort.

Ueber meinen Austritt aus dem Verbande des Karlsruher Hoftheaters und die damit im Zusammenhang stehenden Vorgänge wurden in der Presse so entstellende, teilweise unrichtige und auf alle Fälle einseitig gefärbte Angaben verbreitet, daß ich schon aus diesem Grunde gezwungen bin, der Oeffentlichkeit im folgenden eine ausführliche, dem wirklichen Sachverhalt entsprechende Darstellung dieser Dinge vorzulegen. Im Interesse des Gesamtbildes, das ich zu geben wünsche, muß ich dabei weiter ausholen, als es im ersten Augenblick vielleicht notwendig erscheint.

Unter anderm bin ich genötigt, auch die künstlerische Tätigkeit des derzeitigen Intendanten des Karlsruher Hoftheaters, des Herrn Hofrat Dr. Bassermann, in den Kreis der Betrachtung zu ziehen. Das ist unter den besondern Verhältnissen, unter denen ich aus dem Verbande der Karlsruher Bühne ausscheide, eine heikle Aufgabe für mich. Denn die meisten Menschen beurteilen das Handeln der andern nach den kleinen Motiven, die ihrem eignen Denken zugrunde liegen. Auch meinem Handeln wird man von mancher Seite kleine Motive unterschieben.

Ich fühle mich von allen Vorwürfen, die mir von solcher Seite drohen, frei. Noch habe ich nicht verlernt, jede künstlerische Leistung, die mir entgegentritt, objektiv zu beurteilen, unabhängig von den Beziehungen, die mich mit der Persönlichkeit des betreffenden Künstlers verbinden. Noch habe ich nicht verlernt, vor jeder künstlerischen Leistung, die ich als groß erkenne, in tiefer Ehrfurcht mein Haupt zu beugen. Ebenso rückhaltlos aber spreche ich meine Ueberzeugung aus, wo ich vor künstlerischen Leistungen stehe, deren wirklicher Wert ihrem Rufe bei

der Allgemeinheit nicht entspricht. Die ausführliche Besprechung, die ich der Karlsruher Aufführung von Shakespeares Julius Caesar widmen muß, mag auch durch ihren dramaturgischen Inhalt entschuldigt sein: sie berührt künstlerische Fragen, die von allgemeinem Interesse sind.

Auch sonst darf ich in den folgenden Blättern keine persönliche Rücksicht walten lassen. Denn ich schreibe im Interesse der Wahrheit und im Interesse der künstlerischen Sache, der meine Lebensarbeit gewidmet ist.

Dr. Eugen Kilian.

Meine Tätigkeit am Karlsruher Hoftheater.

Ich trat am 1. Januar 1891 als dramaturgischer Sekretär in den Verband des Karlsruher Hoftheaters. Meine Stellung war im ersten Jahre meiner Tätigkeit die eines Volontärs. Vom 1. Januar 1892 ab wurde ich der Karlsruher Bühne durch einen dreijährigen Kontrakt als dramaturgischer Sekretär verpflichtet. Zu Beginn des Jahres 1895 wurde ich in derselben Eigenschaft patentmäßig angestellt.

Im Sommer 1895 wurde ich zum erstenmal zur Regietätigkeit herangezogen. Diese Tätigkeit erweiterte sich vom Herbst 1896 ab mit dem Rücktritt Rudolf Langes, der seit 1891 neben dem Oberregisseur Direktor Oswald Hancke als Regisseur des Schauspiels funktionierte. Am 7. Dezember 1899 erhielt ich den Titel eines Regisseurs.

Meinen Eintritt in den Verband der Karlsruher Hofbühne verdankte ich dem Entgegenkommen des damaligen Intendanten Dr. Albert Bürklin, der seit dem Herbst 1889 mit der obersten Leitung dieser Bühne betraut war. Dr. Bürklin wünschte in mir zunächst eine literarische Hülfskraft zu gewinnen. Meine Tätigkeit sollte sich in erster Linie auf die Prüfung und Sichtung der dramatischen Einläufe richten, die sich im Laufe der letzten Jahre — zum größten Teile ungeprüft — zu einer unübersehbaren Menge angehäuft hatten. Im Interesse einer gewissenhaften Ausübung dieses wichtigen Amtes ist es in der Tat für eine größere, künstlerisch geleitete Bühne heutzutage beinahe unerläßlich, daß hierfür eine besondere, eigens für diese literarische Aufgabe bestimmte Persönlichkeit vorhanden ist. Denn die Zahl der Einläufe ist bei der heutigen Ueberproduktion so ungeheuer groß, daß der oberste

Leiter und die Regisseure neben den ihnen obliegenden Arbeiten unmöglich imstande sind, einer gewissenhaften Prüfung und Sichtung der eingereichten Stücke und dem sich hieraus häufig ergebenden Briefwechsel mit den Autoren die nötige Sorgfalt zuzuwenden. Neben diesem Teile meiner Tätigkeit, womit sich in einzelnen Fällen die Einrichtung der zur Aufführung bestimmten Werke verband, sollte sich mein Wirken nach der Meinung von Dr. Bürklin darauf richten, eine Art von Vermittlung zwischen den künstlerischen Intentionen der Generaldirektion und dem theaterbesuchenden Publikum herzustellen; d. h. es sollten bei literarisch wertvollen künstlerischen Unternehmungen des Hoftheaters einführende Aufsätze literarhistorischen und dramaturgischen Charakters in der Presse erscheinen, durch die das Publikum auf das Verständnis der betreffenden Werke vorbereitet und über die besondern Intentionen der Generaldirektion unterrichtet werden sollte. Diese Einrichtung hat sich in vielen Fällen als sehr nützlich und fruchtbringend bewährt.

Meine Wirksamkeit war in den ersten Jahren meiner Tätigkeit sehr beschränkt. Auf das Wichtigste, die künstlerische Gestaltung der Vorstellungen, vermochte ich, abgesehen von gelegentlichen Einwirkungen privater Art auf diesen oder jenen Darsteller, keinen merkenswerten Einfluß auszuüben, da ich mit der Regieführung offiziell nichts zu tun hatte.

Dagegen wurde mir es möglich, dank dem Vertrauen, das mir der Intendant des Hoftheaters entgegenbrachte, auf den Ausbau des Repertoires und in einzelnen Fällen auch auf die literarisch-dramaturgische Gestaltung einiger klassischen Stücke Einfluß zu gewinnen. So vermochte ich es durchzusetzen, daß Egmont, der bis dahin in einer sinnwidrigen Zusammenlegung einzelner Szenen, die zudem zu Beethovens Musik nicht paßte, gegeben worden war, zum erstenmal nach der unveränderten Szenenfolge des Originals erschien. Shakespeares Was ihr wollt, dessen Aufführung seit 1877 die in einigen Punkten sehr gewaltsame und wenig glückliche Bearbeitung von Putlitz zugrunde gelegen hatte, wurde einer neuen Einrichtung unterzogen, die das unveränderte Original nur mit einigen kleinen szenischen Verschiebungen in seine Rechte setzte. König Heinrich V. und König Heinrich VI. wurden gelegentlich einer erstmaligen zu-

sammenhängenden Aufführung der Königsdramen neu von mir für die Bühne bearbeitet. Für Macbeth, dessen Text in der Bühnenbearbeitung von Eduard Devrient noch allzuviel die Schillersche Uebersetzung benutzte, wurde das Original nach der revidierten Uebersetzung von Dorothea Tieck zum erstenmal hergestellt. Anstelle der den heutigen Ansprüchen nicht mehr genügenden Bearbeitung der Kleistischen Hermannsschlacht von Feodor Wehl, nach der das Stück 1863 unter Devrient zum erstenmal in Karlsruhe gespielt worden war, trat eine neue Einrichtung, die sich nur durch einige Kürzungen von der Fassung des Originales unterschied.

Einen Einfluß auf die Gestaltung des Repertoires zu gewinnen, war mir um so leichter, als zwischen Dr. Bürklin und mir — neben mannigfachen unvermeidlichen Differenzen im einzelnen — in der Hauptsache und in den wichtigsten Grundsätzen der Repertoirebildung eine wohltuende Uebereinstimmung der künstlerischen Anschauung herrschte. Ich teilte die Ansicht von Dr. Bürklin, daß der Spielplan eines Hoftheaters in erster Linie in einer umfassenden und systematischen Pflege des gesamten klassischen Repertoires seine eiserne Grundlage haben muß; daß in zweiter Linie einer künstlerisch geleiteten Bühne, die auf der Höhe ihrer Zeit zu stehen sucht und mit allen Regungen des Zeitgeistes Fühlung behalten will, die unumstößliche Pflicht obliegt, das Publikum mit allen wichtigen Erscheinungen der modernen Produktion bekannt zu machen, soweit diese durch ein ernstes künstlerisches Wollen und einigermaßen durch ein dementsprechendes Können Anspruch auf Beachtung erheben können. Auch darin war ich mir der Uebereinstimmung mit den Intentionen des Intendanten bewußt, daß ich es für die Pflicht einer vornehm geleiteten Bühne hielt, eine möglichst große Selbständigkeit in der Repertoiregestaltung anzustreben und sich, soweit als möglich, unabhängig zu machen von dem verderblichen Berliner Einfluß und der blinden Nachahmung des durch die Berliner Kassenstücke gegebenen Vorbilds. Unbekannten jungen Talenten die Bahn auf das Theater zu ebnen und in der Bildung des Repertoires neue, selbständige Wege einzuschlagen, ist eine der edelsten und vornehmsten Aufgaben einer zielbewußten künstlerischen Bühnenleitung.

Das klassische Repertoire der Karlsruher Bühne, das beim Amtsantritt Dr. Bürklins durch alle gangbaren Stücke Shakespeares, Lessings, Schillers und Goethes vertreten war, zeigte nach einer Seite eine sehr empfindliche Lücke: nach der Seite der Grillparzerschen Dramen. Der große österreichische Dichter war in der ganzen Zeit der Devrientschen Direktionsführung (1852—1870) nur mit zwei Stücken, Sappho und der fragmentarischen Medea, die in achtzehn Jahren zusammen fünf Aufführungen erlebt hatten, auf dem Spielplan der Karlsruher Bühne vertreten gewesen. Etwas besser gestaltete sich das Grillparzer-Repertoire unter Putlitz (1873–1889), wo Des Meeres und der Liebe Wellen, Esther und Weh dem der lügt hinzutraten. Aber erst in der Aera Bürklin begann eine systematische Pflege Grillparzers; es erschienen König Ottokars Glück und Ende, Die Vlies-Trilogie in zusammenhängender Darstellung, Der Traum ein Leben, Die Jüdin von Toledo und die seit dem Jahr 1849 nicht mehr gegebene Ahnfrau. Die früher schon gespielten Stücke des Dichters wurden in neuen Einstudierungen dem Spielplan wieder einverleibt. Kleist kam neben seinen vier Hauptwerken, dem Käthchen, dem Zerbrochenen Krug, der Hermannsschlacht und dem Prinzen von Homburg mit seinem genialen dramatischen Erstling, der Familie Schroffenstein — einem künstlerisch in jeder Beziehung geglückten dramaturgischen Versuche — zum Wort. Von Shakespeare wurde unter Bürklin zum erstenmal der zusammenhängende Cyklus der Königsdramen (1893) auf die Karlsruher Bühne gebracht; die beiden Teile von König Heinrich IV., die in den vorangehenden Jahrzehnten nur in der von Devrient vorgenommenen Zusammenziehung zu einem Abend gegeben worden waren, erschienen unter Hanckes Leitung zum erstenmal getrennt, in der Fassung des Originals; König Heinrich V. und König Heinrich VI., dieser auf der Grundlage von Oechelhäusers trefflicher Bearbeitung zu einem Abend eingerichtet, wurden überhaupt zum erstenmal in Karlsruhe aufgeführt. Außerdem erschienen von Shakespeare neben den überall gangbaren Repertoirestücken: Cymbelin in der Bühnenbearbeitung von Bulthaupt, ferner Was ihr wollt, Wie es euch

gefällt, Der Widerspenstigen Zähmung, Antonius und Kleopatra, Der Sturm, Maß für Maß und Das Wintermärchen in neuen Einrichtungen aus meiner Hand, die zum großen Teil das Original mit möglichst geringen Aenderungen in seine Rechte setzten. Auch Molière, der unter Devrient und Putlitz sehr stiefmütterlich behandelt worden war — neben dem Geizigen und Tartüffe war nur vorübergehend einmal (1871) der Arzt wider Willen aufgetaucht — durfte, zum Teil getragen durch die neuen Uebersetzungen von Ludwig Fulda, eine neue Renaissance auf der Karlsruher Bühne feiern. Er kam außer in den bis dahin gegebenen beiden Hauptwerken, mit dem Eingebildeten Kranken, den Gelehrten Frauen, der Männerschule und der Frauenschule, mit George Dandin und dem Arzt wider Willen zum Wort.

Von den Vertretern der sogenannten nachklassischen Literatur erschien Hebbel, der dem Karlsruher Theaterpublikum unter Devrient und Putlitz nur durch die Vorführung eines Fragmentes, der beiden ersten Teile der Nibelungen bekannt gewesen war, mit Maria Magdalene, Judith und Agnes Bernauer im Spielplan, Otto Ludwig wurde durch Aufführungen der Makkabäer und des Erbförsters gefeiert, Grabbe erschien zum erstenmal auf dem Karlsruher Theater mit Don Juan und Faust, Immermann mit dem schon von Devrient und Putlitz gepflegten Andreas Hofer, Franz Nissel mit seinem prächtigen, noch lange nicht genug gewürdigten historischen Lustspiel Ein Nachtlager Corvins, Heinrich Kruse mit seiner kraftvollen, von Laube mit Recht außerordentlich hoch geschätzten Gräfin, Bauernfeld mit seinem sehr mit Unrecht vergessenen Fortunat, Paul Heyse neben verschiedenen andern Werken mit einem seiner besten Bühnenstücke: dem von den Theatern völlig vernachlässigten Grafen Königsmark.

Anzengruber, Oesterreichs größter Dichter neben Raimund und Grillparzer, der in Karlsruhe bis dahin ein Fremdling gewesen war, kam mit dem G'wissenswurm und weiter mit Heimg'funden und dem Meineidbauer zum erstenmal zum Wort. Die große neue Welt, die sich der deutschen Bühne

durch Henrik Ibsens gewaltige Kunst zu erschließen begonnen hatte, trat dem Karlsruher Publikum, nachdem unter Putlitz nur die Stützen der Gesellschaft gegeben worden waren, wenigstens in einigen ihrer bedeutendsten Schöpfungen: dem Puppenheim, dem Volksfeind, John Gabriel Borkman, Rosmersholm und der Frau vom Meere zum erstenmal in blendender Helle vor Augen.

Was im übrigen die moderne Dichtung betrifft, so war ich unablässig bemüht, alle bedeutenden und ernst zu nehmenden Vertreter des modernen Schaffens, wenigstens in ihren wichtigsten Produkten, auf der Karlsruher Bühne zum Wort zu bringen. Wenn mir dies nicht immer in dem Maße gelang, wie ich es für eine ihrer Kulturaufgabe sich bewußte Kunstbühne notwendig hielt, so lag die Schuld nicht an mir. Ein Hoftheater arbeitet in dieser Beziehung, wenn es nicht unter so glänzenden Ausnahmebedingungen steht, wie beispielsweise die Stuttgarter Hofbühne, unter sehr erschwerten Verhältnissen. Auch in Karlsruhe waren die Verhältnisse in dieser Hinsicht nicht leicht. Während die prickelnden Pikanterien von Sardous Cyprienne, während das scheinbar harmlose, in der Tat aber schlüpfrig-lüsterne Getändel mit erotischen Problemen in Fuldas Zwillingsschwester, während die heikeln und stellenweise widerwärtigen Vorgänge in Sudermanns Johannisfeuer unbeanstandet passieren durften, während auf musikalischem Gebiete Dinge gesungen werden konnten, die auf dem Gebiete des Schauspiels die höchste Entrüstung hervorgerufen hätten, während sich hier und in zahlreichen andern Fällen niemals eine Stimme des Protestes erhob: war und blieb es schlechterdings unmöglich, ein so gewaltiges und monumentales Kunstwerk wie Tolstois Macht der Finsternis, eine so tiefernste, von der erhabensten christlichen Ethik durchdrungene Dichtung wie Gorkis Nachtasyl — Werke, für die ich wie für manche andre vergeblich meinen schwachen Einfluß einzusetzen suchte — auf der Karlsruher Bühne zu Gehör zu bringen. Auch meine Bemühungen, einen Dichter wie Otto Erich Hartleben, der dem Karlsruher Hoftheater bis zum heutigen Tage ein Fremdling geblieben ist, mit seinen köstlichen kleinen Satiren zum Worte gelangen zu lassen, blieben erfolglos.

Um so mehr war es rühmend hervorzuheben, daß sich die Generaldirektion, trotz der Konflikte, die ihr da und dort wohl drohten, im allgemeinen nicht beirren ließ und manche Unternehmungen ins Leben rief, die für die besondern Karlsruher Verhältnisse immerhin als ein kühnes Wagnis gelten konnten. Doch darf ich es nicht verschweigen, daß nach meiner Ansicht auf diesem Gebiete vielfach weit mehr hätte geschehen können, ohne daß die Gefahr unlösbarer Konflikte heraufbeschworen worden wäre. Ich kann dem Karlsruher Hoftheater den Vorwurf nicht ersparen, daß es sich nach dieser Seite mancher Unterlassungsünde schuldig gemacht hat.

Keine Bühne der Welt ist in der glücklichen Lage, einzig und ausschließlich nach künstlerischen Gesichtspunkten zu arbeiten. Auch die best dotierte und idealst geleitete Bühne sieht sich genötigt, dem Geschmack des großen Publikums, das allem Ernsten und wirklich Künstlerischen im allgemeinen mehr feindselig als freundlich gegenübersteht, durch die Berücksichtigung des Mittelgutes und der leichten und seichten Unterhaltungsware gewisse Konzessionen zu machen. Abgesehen von der Rücksicht auf die Kasse, die nirgends völlig zu umgehen ist, erscheint es auch vom künstlerischen Gesichtspunkt aus als wünschenswert, daß die ernsten und bedeutenden Unternehmungen des Schauspiels nicht zur Werkeltagsarbeit werden, daß ihnen vielmehr durch das leichte Genre, das auch für den Schauspieler nicht zu entbehren ist, eine wirksame Folie gegeben und eine gewisse Feiertagsstimmung gewahrt werde. „Ein Repertoire ohne Mittelgut wäre eine ununterbrochene Reihe von aufregenden Feier- und Festtagen“ (Holtei). In der Auswahl dieser Stücke aber, in dem Umfang, der der leichten, der bloßen oberflächlichen Unterhaltung dienenden Literaturgattung in dem Gesamtrepertoire einzuräumen ist, wird sich der gute Geschmack des Bühnenleiters offenbaren. Er wird sich bewußt bleiben, daß es nicht die Pflicht einer vornehm geführten Hofbühne ist, in erster Linie Geld zu verdienen, sondern daß sie vor allem die verantwortungsvolle Aufgabe zu erfüllen hat, erziehend und bildend auf den Geschmack und das künstlerische Anschauungsvermögen des Publikums zu wirken.

Es bleibt ein besonderer Ruhm der Karlsruher Bühne in der Aera Bürklin, daß sie, ihrer Pflicht in dieser Beziehung sich

bewußt, im Vergleich zu andern Theatern im allgemeinen eine vornehme Zurückhaltung gegenüber der bloß kassenfüllenden Tagesware geübt hat. Vor allem wurde nicht, wie es anderwärts fast ausnahmslos zu geschehen pflegt, jeder sogenannte Berliner Schlager blind und kritiklos von der Karlsruher Bühne übernommen. Man suchte sich auch hierin eine gewisse Selbstständigkeit zu wahren und unter dem Schlechten wenigstens nur das weniger Schlechte dem Publikum aufzutischen. Man widerstand sehr häufig der Versuchung, die mit einem auf zahlreichen Bühnen erprobten, goldverheißenden Schlager an den Kassenwart herantrat, weil man sich sagen mußte, daß das künstlerische Niveau des betreffenden Stücks den Ansprüchen eines ernstgeleiteten Kunstinstituts nicht genüge. Ich rechne es der Intendanz von Dr. Bürklin zur besondern Ehre an, daß ein Werk wie Meyer-Försters Alt-Heidelberg, das jeden alten Heidelberger Studenten wie ein grober Hohn auf den Geist des Heidelberger Studentenlebens berühren muß, von dem Karlsruher Hoftheater ausgeschlossen blieb, trotz der goldnen Berge, die dieses treffsichere Zugstück auch hier für die Kasse versprochen hätte. Diesem Fall ließen sich manche andre zur Seite stellen, wo sich das Karlsruher Hoftheater Verdienste erworben hat, die, wenn sie gleich nicht zu seinen positiven Verdiensten zählen, in ihrer Bedeutung deshalb nicht zu unterschätzen sind.

In der vornehmen Zurückhaltung, die das Karlsruher Theater gegenüber der Tagesware, insbesondere gegenüber den für die Provinzbühnen maßgebenden Berliner Erfolgen zu bewahren suchte, liegt neben dem ausgesprochen literarischen Zuge der Repertoirebildung eines der bezeichnendsten Merkmale der Aera Bürklin.

Einen größeren Einfluß auf den künstlerischen Gang der Dinge am Karlsruher Hoftheater vermochte ich erst zu gewinnen, als sich mir vom Mai 1895 ab — einem längstgehegten Wunsche von mir entsprechend — zum erstenmal die Gelegenheit bot, mich in den Aufgaben der Regieführung zu versuchen. Da damals neben Oswald Hancke noch Rudolf Lange, der Nestor der Karlsruher Künstlerschar, der unvergeßliche Charakterspieler und der unvergleichliche Humorist aus den Zeiten von Devrient und Putlitz, in der Schauspielregie tätig war, fiel mir zunächst

nur ein sehr bescheidener Anteil an den Aufgaben der Inszenierung zu. Erst als Lange sich im Herbst 1896 aus gesundheitlichen Rücksichten genötigt sah, seine Tätigkeit aufzugeben, begann sich der Umfang meines Wirkens als Regisseur allmählich zu erweitern.

Trotzdem wäre es eine irrige Annahme, daß meine Stellung auch in den folgenden Jahren ein sehr selbständiges künstlerisches Wirken gestattete oder daß es mir möglich gewesen wäre, meine Intentionen für das Gesamtinstitut in umfangreicherem Maße zu verwirklichen. Ich bekleidete nominell während der ganzen Zeit meines Karlsruher Wirkens nur die Stellung eines zweiten Regisseurs. Von einer dramaturgischen Tätigkeit im Großen, die sich etwa auf das ganze Gebiet des Schauspiels erstreckt hätte, konnte für mich — schon mit Rücksicht auf die besondern Personalverhältnisse der Karlsruher Bühne — keine Rede sein. Ich trug vom Beginn meiner Regietätigkeit an eine künstlerische Verantwortung im wesentlichen nur für diejenigen Vorstellungen, deren Inscenierung in meinen Händen lag und in denen ich offiziell als Leiter der Aufführung auf dem Theaterzettel zeichnete. Diese Vorstellungen bildeten nur einen relativ geringen Teil der Gesamtheit der Aufführungen. Denn neben mir funktionierte als Oberregisseur Direktor Oswald Hancke, der unter Putlitz seit 1880 der einzige Schauspielregisseur gewesen war und in dessen Händen auch jetzt noch der größte Teil des gesamten klassischen Repertoires und abgesehen von den Produkten der ausgesprochen modernen Literatur, die meistens mir zufielen, ein beträchtlicher Teil aller Neuigkeiten und Neueinstudierungen lag. Erst im Lauf der Jahre ging auch ein Teil des stehenden klassischen Repertoires in meine Hände über.

Bei aller Beschränktheit, an die mein Wirken demgemäß gebunden war und die mir eine volle Entfaltung meiner Kräfte nie gestattete, genoß ich unter der Intendanz von Dr. Bürklin einen großen und in vollem Maße jeder Zeit von mir gewürdigten Vorzug: ich hatte in meiner Regietätigkeit — von einigen vereinzelten Ausnahmen abgesehen — stets nur solche Stücke zu inszenieren, die ich selbst zur Aufführung vorgeschlagen hatte und die deshalb meinen eignen künstlerischen Intentionen ent-

prachen. Aus der Liste der Stücke, die ich im Lauf der Jahre inszenierte, ergibt sich demgemäß — wenigstens in den Grundzügen — ein ungefähres Bild dessen, was ich für das Repertoire des Karlsruher Hoftheaters erstrebte. Die Zusammenstellung dieser Stücke ist vielleicht auch geeignet, mich von einem Vorwurf freizusprechen, der in Karlsruhe vielfach wohl gegen mich erhoben wurde: dem einer in einer bestimmten „Richtung" befangenen Einseitigkeit.

Ich inszenierte von 1895 bis 1904:

Spielzeit 1894—95.

Shakespeare, Wie es euch gefällt.

1895—96.

Greif, Francesca da Rimini.
Kruse, Standhafte Liebe.

1896—97.

Ibsen, Der Volksfeind.
Schiller, Kabale und Liebe.
Schönthan und Koppel-Ellfeld, Die goldne Eva.
Sudermann, Morituri.
Blumenthal, Abu Seid.
Fulda, Der Sohn des Kalifen.
Lindau, Der Abend.

1897—98.

v. d. Pfordten, Michelangelo (Uraufführung).
Shakespeare, Der Widerspenstigen Zähmung.
Benedix, Relegirte Studenten.
Kruse, Die Gräfin.
Fulda, Jugendfreunde.
Raimund, Die gefesselte Phantasie.
Ibsen, John Gabriel Borkman.
Shakespeare, Antonius und Kleopatra.
Schnitzler, Liebelei.
Langmann, Bartel Turaser.

1898—99.

Ganghofer, Meerleuchten.
Grillparzer, Esther.
Sudermann, Die Schmetterlingsschlacht.

Ebner-Eschenbach, Am Ende.
Bernstein, Mein neuer Hut.
Grillparzer, Des Meeres und der Liebe Wellen.
Wolters und Gjellerup, Die törichte Liebe.
Shakespeare, Der Sturm.
Hauptmann, Fuhrmann Henschel.

1899—1900.

Dreyer, Unter blonden Bestien.
Sühring-Bardey, Der gute Ton (Uraufführung).
Dreyer, Hans.
Ibsen, Nora.
Sardou, Cyprienne.
Lindau, Der Herr im Hause.
Heyse, Graf Königsmark.
Goethe, Götz von Berlichingen.
Hauptmann, Der Biberpelz.
Heyse, Ehrenschulden.
Fulda, Die Zeche.
Dreyer, Liebesträume.
Birch-Pfeiffer, Die Grille. (Zum 100. Geburtstag der Birch.)

1900—01.

Molière, Die Schule der Ehemänner.
Molière, Die Schule der Frauen.
Shakespeare, Was ihr wollt.
Grillparzer, Die Jüdin von Toledo.
Widmann, Lysanders Mädchen.
Holberg, Der geschwätzige Barbier.
Ibsen, Rosmersholm.

1901—02.

Skowronnek, Die goldene Brücke.
Wach, Ein Sonnenstrahl (Uraufführung).
Wolters, Kinderkrankheiten.
Grabbe, Don Juan und Faust. (Zum 100. Geburtstag des Dichters.)
Bauernfeld, Fortunat.
Sudermann, Es lebe das Leben.
Ibsen, Die Frau vom Meere.

1902—03.

Tirso de Molina-Adler, Don Gil.
Wilbrandt, Der Meister von Palmyra.
Kleist, Die Familie Schroffenstein.
Maeterlinck, Monna Vanna.
Björnson, Ein Fallissement.
Schiller, Don Karlos.
Hauptmann, Der arme Heinrich.
Kleist, Das Käthchen von Heilbronn.
Maeterlinck, Der Eindringling.
Schnitzler, Die letzten Masken.
Mirbeau, Der Dieb.

1903—04.

Pferhofer, Die Diplomatin.
Shakespeare, Maß für Maß.
Grillparzer, Die Ahnfrau.
Bartels, Die schiefmäulige Almuth (Uraufführung).
Goethe, Egmont.
Weigand, Tessa (Uraufführung).
Shakespeare, Das Wintermärchen.
Molière, George Dandin.
Molière, Der Arzt wider Willen.
Raimund, Der Verschwender.
delle Grazie, Sphinx.

Bei der Aufführung der in dieser Liste genannten klassischen Stücke, insbesondere der Shakespeareschen Dramen, war das Prinzip maßgebend, die bisher gebräuchlichen, zum großen Teil veralteten Bearbeitungen zu beseitigen und in durchweg neuen Einrichtungen, die in der szenischen Anordnung und der Behandlung des Textes den Anforderungen der Zeit genügten, soweit als irgend möglich eine treue Wiedergabe des Originales zu bieten. So konnte namentlich Antonius und Kleopatra und Das Wintermärchen und noch mehr Maß für Maß in neuen, von den bisher üblichen Bühnenbearbeitungen abweichenden Fassungen gegeben werden und bei dem letztgenannten Stücke durch Beseitigung aller verkehrten Prüderierücksichten zum erstenmal auf der deutschen Bühne der unverfälschte Shake-

speare zum Wort kommen. Auch bei den deutschen Klassikern wurde an dem Grundsatz festgehalten, alles, was sich durch eine verkehrte Bühnentradition, durch Schablone und gedankenlosen Schlendrian in den Aufführungen der klassischen Dramen im Lauf der Zeiten eingenistet hatte, erbarmungslos zu beseitigen. So wurde für Götz von Berlichingen, unter völliger Preisgabe der Goetheschen Theaterbearbeitung, die alte Originalfassung von 1773 seit den Tagen Schreyvogels (1830) zum erstenmal wieder in ihre Rechte gesetzt. Auch für den auf dem Theater durch Gedankenlosigkeit oder aber durch törichte Experimente grausam mißhandelten Don Karlos wurde eine neue Bühnenfassung geschaffen, die sich die Aufgabe setzte, durch Herstellung der sonst gestrichenen Szenen eine klare und lückenlose Entwicklung der Handlung zu geben und vor allem diejenigen Teile des Gedichtes, in denen der politische und kirchliche Zeithintergrund in charakteristischer Weise zur Anschauung kommt, möglichst unverkürzt für die Bühne zu erhalten. Für die Aufführung der Ahnfrau wurde zum erstenmal das für die ursprünglichen Absichten des Dichters sehr wichtige Originalmanuskript der Tragödie herangezogen. Dem Verschwender wurden durch Einführung des Kostüms seiner Entstehungszeit, durch Revision des Textes nach Raimunds Originalmanuskript und durch Beseitigung aller ungehörigen Extempores und musikalischen Einlagen die Rücksichten zuteil, die der Aufführung eines klassischen Kunstwerks geziemen.

Auf ein näheres Eingehen auf den literarisch-dramaturgischen Teil meiner Karlsruher Tätigkeit muß ich an dieser Stelle verzichten und kann dies umsomehr, als ein großer Teil meiner Bühneneinrichtungen im Buchhandel der Oeffentlichkeit zugänglich ist, und ich überdies die Absicht hege, in einem besondern Buch ausführliche Rechenschaft über mein Wirken am Karlsruher Hoftheater abzulegen.

Für die äußere Inszenierung und Ausstattung der klassischen Dramen standen einer Mittelbühne wie dem Karlsruher Hoftheater, das ein ständig wechselndes Repertoire zu bieten hat und von einem Stück nur relativ wenige Wiederholungen in einer Spielzeit zu bringen vermag, nur beschränkte Mittel zur Verfügung. An einen Glanz der äußern Ausstattung, wie ihn

die modernen Großstadtbühnen in einem immer mehr überhand nehmenden Streben nach sogenannter Echtheit und Naturtreue heutzutage zu bieten pflegen, konnte in Karlsruhe natürlicherweise nicht gedacht werden. Mit dem Zwang der äußern Verhältnisse verband sich meine feste Ueberzeugung, daß das Schauspiel sich durch die teilweise geradezu ins Unsinnige wachsende Ausstattungssucht, durch den völlig verkehrten Naturalismus der Ausstattung auf einem falschen Wege befindet und der Gefahr einer immer größeren Veräußerlichung entgegengeht. Dies bestimmte mich, bei der Inszenierung des klassischen Stücks, insbesondere des Shakespeareschen Dramas, eine gewisse stilisierende Einfachheit der dekorativen Ausstattung anzustreben, ohne dabei der Gefahr einer puritanischen Nüchternheit anheimzufallen. Auch bei einer einfachen szenischen Ausstattung kann das, worauf die moderne Regie mit Recht den größten Wert legt: die Herausarbeitung des dichterischen Stimmungsmomentes im klassischen Drama, zu seinem Rechte kommen. Vor allem aber mußte die Frage der szenischen Ausstattung zurücktreten hinter die wichtigere Frage rascher Verwandlungen; nur eine maßvolle Oekonomie der dekorativen Ausstattung schuf die Möglichkeit zu durchgehender Anwendung offener Verwandlungen bei verdunkelter Bühne — der einzigen Einrichtung, die da, wo keine Drehbühne zur Verfügung steht, der Aufführung eines verwandlungsreichen Shakespeareschen Dramas eine gewisse Einheit gibt und der Akteinteilung zu ihrem unentbehrlichen Rechte verhilft.

Den wichtigsten und schwersten Teil meiner Regietätigkeit erkannte ich in der schauspielerischen Gestaltung der Vorstellungen, in deren künstlerischer Durcharbeitung zu einem harmonischen Ensemble. Mit dem Ausbau eines guten und systematischen, auf der Höhe der Zeit stehenden Repertoires hat eine Bühnenleitung erst einen relativ kleinen Teil ihrer Aufgabe gelöst. Weit wichtiger als das Was in der theatralischen Kunst ist das Wie. Die ungenügende Wiedergabe eines wertvollen dramatischen Werkes, die von dem Geiste der Dichtung keinen Hauch verspürt, wirkt um so verstimmender, je größer der Abstand zwischen dem Gedichte und seiner Darstellung ist, und steht in ihrem Gesamtwert und ihrer Wirkung bedeutend zurück hinter der vollendeten, von einheitlichem Geiste getragenen und bis in alle Einzelheiten

harmonisch ausgearbeiteten Wiedergabe eines minderwertigen Stücks.

Es handelte sich darum, der Karlsruher Bühne wiederzugeben, was ihr — wenigstens für das Drama hohen Stiles und das klassische Schauspiel — seit den Zeiten Eduard Devrients mehr oder minder verloren gegangen war: ein Ensemble im künstlerischen Sinne des Worts. Ich sage ausdrücklich: im künstlerischen Sinne des Worts; denn mit keinem Begriff wird ein größerer Mißbrauch getrieben als mit dem des Ensembles. Die landläufige Kritik pflegt das gute Ensemble zu rühmen, wenn alles in der Vorstellung klappt, wenn keiner stecken bleibt, wenn in den Volkszenen tüchtig gelärmt wird und Blitz und Donner auf das Stichwort ihre Schuldigkeit tun. Eine Vorstellung kann in dieser Beziehung tadellos sein und trotzdem in ihrem künstlerischen Ensemble auf der denkbar niedersten Stufe stehn.

Die Kunst eines harmonischen Zusammenspiels im hohen Drama, die Eduard Devrients Wirken dem Karlsruher Schauspiel gegeben hatte, war dieser Bühne — eine Entwicklung, die bekanntlich ziemlich rasch vor sich geht, wenn der leitende Geist am Regietische fehlt — im Lauf der Jahre verloren gegangen. Wohl hatten sich die Devrientschen Traditionen auch nach dem Rücktritt des alten Komödiantenmeisters, soweit diese Traditionen in dem Stamm einer großen Zahl vortrefflicher, in Devrients Schule herangewachsener Künstler verkörpert waren, noch eine Zeit lang auf der Karlsruher Bühne lebendig erhalten. Das Schauspiel verfügte damals über eine große Reihe tüchtiger, teilweise ganz hervorragender Kräfte, mit denen namentlich auf dem Gebiete des Lustspiels Ausgezeichnetes geleistet werden konnte. Neben einigen allerersten Talenten — Rudolf Lange, Johanna Lange-Scherzer, Oskar Höcker, die damals in der Blüte ihres bedeutenden Könnens standen — wirkten in Heinrich Schneider, Eduard Nebe, Wilhelm Grösser, Ludwig Morgenweg, Luise Rönnenkamp, Amalie Baldenecker, Ida Grösser, Luise Schönfeld u. a. eine Reihe höchst verwendbarer, teilweise ausgezeichneter Künstler, in denen sich die Traditionen der von Devrient gepflegten Spielweise erhielten. Mit dem allmählichen Hinzutritt zahlreicher neuer Elemente indessen begannen sich die

Linien des Devrientschen Kunststils langsam zu verwischen, und das erste Gesetz, das dieser verlangte, selbstlose Unterordnung unter die Gesamtheit, geriet mehr und mehr in Vergessenheit. Schon zu Ende der siebziger Jahre spielten Willkür, Mangel an gutem Geschmack, selbstherrliches Hervortreten des einzelnen, Neigung zu Hanswurstiaden und Effekthaschereien, die nur dem Beifall der Galerien Rechnung trugen, eine sehr bedenkliche Rolle in dem Ensemble des Schauspiels und zeigten deutlich den Mangel einer zielbewußten und künstlerisch arbeitenden Regie an der Karlsruher Bühne.

Albert Gutman, der mittlerweile heimgegangene langjährige und vortreffliche damalige Kunstkritiker der Badischen Landeszeitung, schrieb in einer Gesamtübersicht über die Leistungen des Karlsruher Hoftheaters im Jahr 1879, in sehr charakteristischer Weise: „Unsere Hofbühne hat eine Zeit lang noch an einer herkömmlichen Ueberlieferung gezehrt; die alten, streng geschulten Mitglieder hielten an einem System der Spielweise, an der Achtung vor der Gesamtgestaltung fest, die jüngeren fügten sich anfangs fast unbewußt in das Ganze ein, bewältigt von der Gesamtheit. Wie das alte Stückfaß Wein auch mit jüngeren Jahrgängen aufgefüllt, doch seinen Charakter behält, so erging es auch den Vorstellungen. Dies hört mit der Zeit auf, hat bereits aufgehört. Jetzt ist es anders geworden, jetzt geht es republikanisch zu, jeder spielt auf eigene Faust, mag der Nachbar sehen, wie er zurecht kommt, mag es zum Ganzen passen oder nicht, wenn nur der Jubel von oben das Haus belohnt. So entstehen die geschmacklosen Spaßmachereien, die Hanswurstiaden von Bartholo und Basilio, die Uebertreibungen und Verunedelungen von Bolz und Gratiano, welche selbst halbamtliche Blätter zu verwarnen für notwendig fanden. Wenn diejenigen es gewähren lassen, welche es ein Wort kosten würde, solche Auswüchse zu verhüten, so muß man eben annehmen, daß sie den Schauspielern gönnen, auf diese geräuschvolle Weise sich vor dem verständigeren Teile des Publikums in Mißachtung zu bringen, allerdings auf die Gefahr hin, daß auch die ganze Kunstanstalt an Können und Ansehen geschädigt und in den Rang der kleineren Stadttheater herabgedrückt wird. Wenn eine solche lediglich verhindernde, abwehrende Tätigkeit

fehlt, so darf es nicht wundernehmen, daß eine künstlerische, fördernde, bildende, erziehende vollständig mangelt. Es ist das eine Lücke, welche bei einem Theater, das eine Kunstanstalt sein will und soll, nicht offen gelassen werden sollte. Künstlerische, dramatische Gebilde, welche durch Zusammenwirken einer Menge von Kräften entstehen sollen, fügen sich nicht von selbst zu einem Ganzen. Sie bedürfen des einheitlichen, schaffenden, leitenden Gedankens. Eine Regie für Statisten und leblose Gegenstände genügt hier nicht. Die Kritik übt ein peinliches Amt, wenn sie nachträglich vor der Oeffentlichkeit rügen muß, was vorher auf der Probe versäumt worden ist."

Ich habe Gutmans kritische Ausführungen an diese Stelle gesetzt, da sie keineswegs bloß für das Jahr 1879 gelten, vielmehr für die ganzen Jahrzehnte, die auf Devrients Rücktritt folgten, typische Bedeutung haben. Sie berühren Mißstände, die mit dem Verschwinden der Devrientschen Tradition — ungeachtet der vornehmen literarischen Tradition, die sich unter dem liebenswürdigen und feinsinnigen Dichter Gustav zu Putlitz erhielt — stagnant am Karlsruher Hoftheater geworden waren.

Hier war vor allem Wandel zu schaffen, als mir der Eintritt in die Regietätigkeit gestattete, einen Einfluß auf die künstlerische Gestaltung der Vorstellungen zu gewinnen. Man konnte sich der Tatsache nicht verschließen, daß das Personal des Karlsruher Schauspiels in der Aera Bürklin hinter dem Personal, über das Devrient und Putlitz seiner Zeit verfügt hatten, in mancher Beziehung zurückstand. Talente allerersten Ranges, wie das Theater sie in Lange, dessen Gattin und Oskar Höcker besessen hatte, waren zum Teil nicht mehr vorhanden, zum Teil gingen sie — wie es bei Lange der Fall war, der nur mehr in den ersten Jahren von Bürklins Intendanz schauspielerisch tätig war — der Bühne verloren. Auch sonst machte sich gegen früher manche schmerzliche Lücke bemerkbar. Immerhin verfügte das Karlsruher Schauspiel auch jetzt noch über eine ansehnliche Schar sehr tüchtiger, teilweise ausgezeichneter Kräfte, mit denen sich, wenn sie nur richtig verwendet und durch die Regie unterstützt wurden, schöne und einheitliche Vorstellungen erzielen ließen.

In erster Linie mußte dazu freilich eine richtige Verwendung der vorhandenen Kräfte erstrebt werden. Die Besetzung ist die

erste und wichtigste Grundlage für das künstlerische Gelingen einer Aufführung. Gerade in dieser Beziehung war am Karlsruher Hoftheater sehr vielfach gesündigt worden. Erste und hochbedeutende Rollen, wie Stauffacher, Pisanio in Cymbelin, Klosterbruder in Nathan der Weise, Rhamnes in Sappho konnte in Karlsruhe viele Jahre hindurch ein Darsteller spielen, der solchen Aufgaben auch bei ziemlich bescheidenen Ansprüchen kaum gewachsen war. Ein Künstler wie Heinrich Reiff, dessen liebenswürdige Begabung für Lustspielrollen aller Art, für humoristische, teilweise auch ernste Väterrollen offen zutage lag, der später ein Liebling des Karlsruher Publikums wurde, mußte viele Jahre in Karlsruhe kämpfen, ehe er eine richtige, seinem Talent und seiner Individualität entsprechende Verwendung fand. Obgleich schon seit 1879 dem Karlsruher Hoftheater angehörig, kam er erst in der Aera Bürklin, und auch da noch unter vielfachen Kämpfen, allmählich und langsam zur richtigen Geltung. Manche Rollen, zu deren Darstellung er prädestiniert gewesen wäre, kamen niemals in seine Hände. Als er endlich nach harten Kämpfen auf der Höhe seines schönen Könnens stand, setzte ein jäher Tod — ein wahrhaft tragisches Schicksal — seiner Künstlerlaufbahn ein allzu rasches Ende.

An den mißlichen Folgen verkehrter Besetzungen hatte die Karlsruher Bühne häufig viele Jahre lang zu leiden. Die wichtige Kunst der Rollenverteilung ist freilich nicht leicht. Sie erfordert in erster Linie eine intime und langjährige Vertrautheit mit dem schauspielerischen Material der betreffenden Bühne. Ein Bühnenleiter, der richtig besetzen will, muß die Vorzüge und Schwächen seiner Mitglieder auf das genauste kennen, er muß vor allem einen klaren Einblick in die besondere Individualität des einzelnen gewonnen haben. Durch eine richtige Verwendung kann auch der untergeordnete und mäßig begabte Schauspieler häufig zu ungeahnter Geltung kommen, und seine Schwächen und Fehler können unter Umständen als besondere Vorzüge erscheinen. Dazu ist freilich eines in erster Linie notwendig: daß an der überlebten Schablone des Rollenfachs nicht ängstlich und pedantisch festgehalten werde, sondern daß bei der Austeilung der Rollen vor allem andern die künstlerische Individualität des Schauspielers entscheidend ist.

Neben der richtigen Besetzung der Stücke mußte vor allem die Herstellung eines einheitlichen und harmonisch abgetönten Zusammenspiels erstrebt werden. Das vielfach noch beliebte unglückselige Solospielen, das nur sich und die eigne Wirkung zu bedenken liebt, hatte in seinen letzten Resten zu verschwinden zugunsten einer bescheidenen Unterordnung unter die Gesamtheit. Gegen alles, was nach äußerer Effekthascherei und ungehöriger Possenreißerei aussah, wurde ein unerbittlicher Kampf gekämpft. Im klassischen Drama mußte vor allem das über äußerer Ausstattung, Meiningerei und Massenregie so vielfach grob vernachlässigte Dichterwort zu seinem Rechte kommen. Ein schwerer und unablässiger Kampf war hier — nicht immer mit dem gewünschten Erfolge — gegen die falschen, gedankenlosen und unlogischen Betonungen zu führen, die in wahren Legionen alle Aufführungen klassischer Stücke zu durchziehen pflegen. Und weiter wurde — in Bekämpfung der unglaublichen Modetorheit, die Klassiker „modernisieren" zu wollen und den saloppen Natürlichkeitston des modernen Verismus auf die Darstellung der Klassiker zu übertragen — der Versuch gemacht, jedem klassischen Drama seinen eignen Darstellungsstil und dem Ganzen, soweit als irgend möglich, stilistische Einheit zu geben.

Besondere Sorgfalt mußte vor allem einem Punkte geschenkt werden: dem Kampfe gegen das Spielen und Kokettieren mit dem Publikum und der absoluten Durchführung des Grundgesetzes der modernen Schauspielkunst, des Gesetzes der Intimität. In dieser Beziehung war das Personal des Karlsruher Hoftheaters sehr ungenügend geschult, das Gesetz der Intimität war einer Reihe von Darstellern ein fremder Begriff. Der von Devrient nach dieser Seite gepflegte Stil war in den folgenden Jahrzehnten mehr oder weniger in Vergessenheit geraten. Ein diesem Stile feindseliges und in seiner Wirkung auf den Karlsruher Kunstkörper sehr gefährliches Element war namentlich mit Wilhelm von Horar in den Verband der Karlsruher Bühne getreten. Horar, der dieser von 1870—1884 angehörte und sich in dieser Zeit außerordentlicher Beliebtheit, namentlich bei der Damenwelt, erfreute, war ein Schauspieler, der für das Fach der Bonvivants zweifellos eine

außerordentliche Begabung mitbrachte, und der unter der richtigen künstlerischen Leitung ein ausgezeichneter Vertreter dieses Faches sein konnte. Aber seinen Darstellungen haftete ein stark virtuosenhaftes Element an; er konversierte in selbstgefälliger Eitelkeit mit den Zuschauern, spielte alle Monologe ganz direkt zum Publikum, gefiel sich in willkürlichen Zutaten und Extempores und verdarb selbst seine besten Rollen (Konrad Bolz) durch geschmacklose Uebertreibungen und Hanswurstiaden. Was sich die Willkür dieses Darstellers erlauben durfte, zeigt sich u. a. darin, daß Horar sogar an den Text der Klassiker die bessernde Hand legen zu dürfen glaubte und beispielsweise Weislingens Sterbeszene in Götz von Berlichingen durch einige eingefügte Worte effektvoller zu gestalten suchte, Worte, die dann in die Rolle von ihm eingeschrieben — charakteristisch genug! — auch von den spätern Vertretern der Rolle gelernt und gesprochen wurden. Es liegt auf der Hand, daß die Selbstherrlichkeit dieses Schauspielers und der durch ihn vertretenen Prinzipien — obgleich ihm in dem Fache der Bonvivants später in Albert Paul ein ungleich vornehmerer Vertreter folgte — keinen günstigen Einfluß auf den Geist des Karlsruher Schauspiels ausübte.

Schon bald nach meinem Eintritt in den Verband der Karlsruher Bühne suchte ich die Mitglieder durch einen öffentlichen Vortrag, den ich 1893 im Foyer hielt: Der Monolog auf der Bühne und seine Spielweise, auf die verschiedenen wichtigen Fragen, die damit im Zusammenhang stehen, hinzuweisen. Einen direkten Einfluß in dieser Beziehung vermochte ich erst mit dem Beginn meiner Regietätigkeit auf das Personal zu gewinnen. Es ist meine felsenfeste künstlerische Ueberzeugung, daß in dem Gesetze der Intimität, d. h. in der vollständigen Emanzipation des Schauspielers von dem Publikum, der scheinbar ohne jede Rücksicht auf die Zuschauer zu spielen hat, der weder in Monolog noch Dialog verraten darf, daß er von der Anwesenheit eines ihn beobachtenden Publikums Kenntnis hat — daß in diesem Gesetze das A und das O nicht nur der modernen, sondern jeder echten Schauspielkunst zu erkennen ist. Denn dieses Gesetz hängt auf das engste zusammen mit den wichtigsten Forderungen jeder echten Schauspielkunst: mit den Forderungen einer einfachen, schlichten und absichtslosen Natürlichkeit, die völlig

aufgeht in der selbstlosen Verkörperung der dichterischen Gestalt, die nirgends wirken, sondern nur sein will, die mit keinem Auge hinüberblinzelt nach dem Publikum und der Wirkung, die bei diesem erreicht werden soll. Von diesem Grundsatz ausgehend suchte ich mit einem bei dem Personal beinahe sprichwörtlich gewordenen Eigensinn unablässig auf die Darsteller einzuwirken. Ich hatte die Freude, zu beobachten, daß meine Bemühungen nicht ohne Erfolg blieben und daß das Karlsruher Schauspiel sehr bald eine Intimität gewann, die es von zahlreichen andern Kunstinstituten in charakteristischer Weise unterschied.

Die Natürlichkeit- und Einfachheitschule, die ich für das moderne Stück durchzuführen suchte, kam in mehr als einer Beziehung auch dem klassischen Drama zugute. Denn auch hier sollte, unbeschadet der andern Stilarten, die Vortrag und Geste verlangen, das leitende Prinzip der modernen Schauspielkunst, das der Intimität, in Geltung bleiben. Daß es auf dem Gebiete des klassischen Schauspiels, das von Regisseur und Darstellern in erster Linie Stilgefühl verlangt, unendlich schwerer ist, einigermaßen befriedigende und abgerundete Vorstellungen zu erzielen, als auf dem Gebiete des modernen Dramas und des Lustspiels, versteht sich von selbst. Auch verfügt keine Bühne der Welt über ein Personal, das allen künstlerischen Aufgaben in gleicher Weise gerecht zu werden vermöchte. Gewiß wies das schauspielerische Material der Karlsruher Bühne manche Lücke auf, die eine Ergänzung oder Verbesserung nach dieser oder jener Seite als wünschenswert erscheinen ließ. Aber der Grundstock des Personals war derart, daß damit auch auf dem Gebiete des stilisierten Dramas manche schönen und hocherfreulichen Resultate erzielt werden konnten. Die Mängel und Unvollkommenheiten, die den von mir inszenierten Klassikeraufführungen anhafteten, kannte niemand genauer und empfand niemand schmerzlicher als ich selbst. Trotzdem glaube ich, daß meine Bemühungen, den Aufführungen des klassischen Dramas eine gründliche literarische und künstlerische Durcharbeitung, Einheit des Tones, harmonische Abrundung und Stimmung zu geben, im allgemeinen nicht ohne Erfolg geblieben sind.

Mit einer gewissen Genugtuung durfte ich erkennen, daß das Karlsruher Schauspiel, das Jahrzehnte lang — seit dem

Rücktritt Devrients — im deutschen Theaterleben so gut wie vergessen gewesen war, das während der längsten Zeit, wo Felix Mottls geniale Hand die Karlsruher Oper zu glänzenden Siegestaten führte, als ein Aschenputtel unbeachtet zur Seite stand: daß das Karlsruher Schauspiel dank seinen zahlreichen neuen und besondern künstlerischen Unternehmungen, dank dem ernsten, literarischen Zuge, der sich in seiner obersten Führung bemerkbar machte, dank der Uraufführung manches wertvollen dichterischen Werkes auch auswärts wieder lebhaftes Interesse zu erregen begann. Es liegen mancherlei wertvolle briefliche Zeugnisse in meinen Händen für die Aufmerksamkeit, die das Karlsruher Schauspiel außerhalb Karlsruhes in maßgebenden literarischen Kreisen auf sich zog.

Das Karlsruher Schauspiel war in den letzten Jahren der Bürklinschen Aera in der besten und schönsten Entwicklung begriffen; es bewegte sich unablässig in aufsteigender Linie; es konnte die Hoffnung bestehen, das Karlsruher Schauspiel bei einer ruhigen und stetigen Weiterentwicklung in demselben Sinne und nach denselben Grundsätzen auf eine schöne Höhe der Leistungsfähigkeit zu heben und ihm eine ehrenvolle Stellung in dem deutschen Theaterleben der Gegenwart zu gewinnen und zu sichern.

Der neue Intendant.

Da trat — unvermutet und unverhofft — ein Ereignis ein, das das bis dahin Gewonnene mit einem Male zu erschüttern drohte und die bedeutendsten Folgen für die Weiterentwicklung des Karlsruher Theaters in sich schloß. Am Abend des 8. Juni 1904 verkündete das amtliche Blatt der badischen Residenz die überraschende Nachricht, daß dem bisherigen Intendanten, Exzellenz Dr. Bürklin, das von ihm eingereichte Entlassungsgesuch huldvollst vom Großherzog bewilligt worden sei.

Es ist hier nicht der Ort, die bis jetzt nicht völlig aufgehellten Gründe zu untersuchen, die den bisherigen Intendanten zu diesem bedauerlichen Schritte veranlaßten.

Mit Dr. Bürklin schied ein Mann aus der obersten Leitung des Karlsruher Hoftheaters, der sich durch die Vornehmheit seiner künstlerischen Anschauung, durch seine umfassende ästhetische Bildung, durch die wohltuende Weite seines Blicks, durch die Humanität und Liebenswürdigkeit seines Wesens und seine Liberalität gegenüber allen finanziellen Bedürfnissen des ihm unterstellten Kunstinstituts eine dauernde Ehrenstellung in der Geschichte dieser Bühne erworben hat.

Die wichtigste Frage, die alle Interessenten des Theaters beschäftigte, war die des Nachfolgers von Bürklin; vielfache Gerüchte durchschwirrten, wie begreiflich, in den folgenden Wochen die badische Residenz.

Nach dem, was ich in ca. 14jähriger Tätigkeit für das Karlsruher Schauspiel erstrebt und gearbeitet hatte, glaubte ich hoffen zu dürfen, daß auch ich für die Besetzung der obersten leitenden Stelle in Betracht kommen werde. Dr. Bürklin selbst hatte mich an maßgebender Stelle zu seinem Nachfolger vorgeschlagen.

Mein Entschluß stand von vornherein fest: im Falle der Ernennung eines andern Intendanten um meine Entlassung aus dem Verbande des Karlsruher Theaters nachzusuchen. —

Am 5. Juli brachten die Zeitungen die Nachricht von der Ernennung von Hofrat Dr. August Bassermann, des bisherigen Intendanten des Mannheimer Hof- und Nationaltheaters, zum Intendanten der Karlsruher Hofbühne. An demselben Tage sandte ich mein Entlassungsgesuch an die Generalintendanz der Großh. Civilliste. —

Abgesehen von den persönlichen Hoffnungen, die ich haben zu dürfen glaubte, war die Ernennung von Hofrat Dr. Bassermann in einer Beziehung gewiß auf das freudigste zu begrüßen. Sie bekundete die deutlich erkennbare Absicht des edeln badischen Fürsten, in der Besetzung der obersten leitenden Stelle an seinem Hoftheater den erprobten Grundsätzen seiner Jugendjahre treu zu bleiben. Großherzog Friedrich hat sich in der deutschen Theatergeschichte ein unvergängliches Denkmal gesetzt. Er war der erste Fürst in der neuern Geschichte, der den kühnen Mut hatte, mit der allerorten üblichen Hoftheatertradition zu brechen und mit der Berufung Eduard Devrients zum Direktor seines

Hoftheaters im Jahr 1852 zum erstenmal den bürgerlichen Fachmann mit der unumschränkten und durch keine Hofcharge eingeengten künstlerischen Leitung des Institutes zu betrauen. Es war auf das dankbarste anzuerkennen, daß sich der greise Fürst in den Grundsätzen, die den einstigen Prinzregenten von Baden geleitet hatten, auch im hohen Alter nicht beirren ließ.

Dr. August Bassermann, auf den die Wahl des Hofes gefallen war, geboren 1847 zu Mannheim, hatte sich, nachdem er das juristische Studium absolviert und den deutsch-französischen Krieg als Reserveoffizier mitgemacht hatte, der Bühnenlaufbahn gewidmet. Nach verschiedenen Engagements, die ihn nach Dresden, Wien, New-York, Berlin und Stuttgart geführt hatten, war er 1886 als Heldenspieler in den Verband der Bühne seiner Heimatstadt getreten. Im Jahr 1895 wurde er zum Intendanten des Mannheimer Hof- und Nationaltheaters ernannt, das er neun Jahre leitete, bis zu seiner Berufung auf den Intendantenposten der Karlsruher Bühne. Es ging ihm der Ruf eines praktischen und energischen Bühnenleiters und der eines hervorragenden Schauspielregisseurs voran.

Wenn ich mich im folgenden bestimmen ließ, mein Entlassungsgesuch, das noch bei der Generalintendanz der Civilliste lag und noch nicht zu den Händen des Landesfürsten gelangt war, vorläufig zurückzuziehen, so bestimmte mich dabei in erster Linie die Persönlichkeit des neuen Intendanten. Ich durfte mir sagen, daß, falls es überhaupt für mich möglich sei, noch länger mit einigen Ehren am Karlsruher Hoftheater weiterzudienen, dies der Fall sein werde unter einer künstlerisch-fachmännischen Leitung, wie es die von Hofrat Bassermann zu versprechen schien, unter einem Bühnenleiter, dem die Erfahrungen einer neunjährigen Praxis in der Theaterleitung zur Seite standen, unter einem Vorgesetzten, der auf alle Fälle die höheren Lebensjahre vor mir voraus hatte. Dazu kam, daß man mir an maßgebender Stelle versicherte, meine Stellung und meine Tätigkeit am Karlsruher Hoftheater solle unter der neuen Intendanz nicht die mindeste Einbuße erleiden; Hofrat Bassermann habe die Weisung erhalten, auf mich und meine Tätigkeit besondere Rücksicht zu nehmen; kurz, man stellte mir ein sehr schönes und ersprießliches künstlerisches Wirken unter dem neuen

Intendanten in Aussicht. So entschied ich mich dafür, zu bleiben. Ich hatte den ernstlichen Willen, zu versuchen, ob ein Weiterarbeiten in dem bisher von mir geübten Sinne unter dem neuen Herrn für mich möglich sein werde.

Ohne gewisse skeptische Gefühle vermochte ich allerdings nicht in die Zukunft zu blicken. Ich hegte vor allem gewisse heimliche Zweifel, ob Hofrat Bassermann — nach dem persönlichen Eindruck, den ich von ihm zu haben glaubte — den Zielen und Idealen, wie sie mir für eine künstlerische Bühnenleitung vor Augen schwebten, große Sympathien entgegenbringen werde. Auf dramaturgisch-literarischem Gebiete war Hofrat Bassermann trotz seiner langjährigen Theaterpraxis ein unbeschriebenes Blatt. Selbständige Arbeiten aus seiner Feder auf dramaturgisch-literarischem Gebiete waren mir nicht bekannt. Auch in dem Repertoire des von ihm geleiteten Mannheimer Theaters trat, soweit ich sehen konnte, kein ausgesprochen literarischer Zug zutage, selbständige und neue künstlerische Unternehmungen wurden im allgemeinen nicht angestrebt. Hofrat Bassermann zog es in der Hauptsache vor, sich an bekannte Vorbilder anzulehnen. So wurde beispielsweise der von ihm inszenierten und in Mannheim vielgepriesenen Aufführung von Shakespeares Coriolan eine getreue Copie der in Karlsruhe eingeführten Einrichtung zugrunde gelegt, deren Buch ihm von Direktor Hancke seiner Zeit in freundlicher Weise zur Benutzung überlassen worden war. Auch die Vorstellungen des Mannheimer Schauspiels waren, soweit ich sie durch gelegentliche Besuche in Mannheim und durch die mehrfachen, von Bürklin eingeführten Gesamtgastspiele der Mannheimer in Karlsruhe kennen lernte, durch keinen besonders individuellen Zug ausgezeichnet. Die Mannheimer Vorstellungen ließen an Einheitlichkeit, Geschlossenheit und innerer Vornehmheit vieles zu wünschen übrig und standen vor allem durch den häufigen Mangel aller Intimität, durch ein vielfaches direktes Spielen zum Publikum, nicht auf der Höhe der heutigen künstlerischen Anforderungen.

Nachdem ich mich für die vorläufige Zurückziehung meines Entlassungsgesuches entschieden hatte, richtete ich ein privates Schreiben an Hofrat Dr. Bassermann, worin ich ihm meine Glückwünsche zu seiner Ernennung aussprach, ihm in offener

Weise die Gründe jenes Gesuches, dessen Inhalt mittlerweile durch die Spalten zahlreicher Zeitungen gegangen war, auseinanderlegte und ihm versicherte, daß in meinem Vorgehen keineswegs eine persönliche Spitze gegen ihn zu erblicken gewesen sei, daß ich vielmehr, falls ich überhaupt in Karlsruhe bliebe, dies nur unter einer künstlerisch-fachmännischen Leitung, wie der seinigen, zu tun gesonnen sei. Hofrat Bassermann erwiderte hierauf in einem kurzen, höflichen Schreiben, ohne auf den Inhalt meines Briefes näher einzugehen.

Ehe ich fortfahre, muß ich die früheren persönlichen Beziehungen zwischen Hofrat Bassermann und mir mit einem Wort berühren.

Ich machte die Bekanntschaft des Herrn Dr. Bassermann, des damaligen Heldenspielers am Mannheimer Hoftheater, um Weihnachten 1889, wo ich mich einige Zeit in Mannheim aufhielt und mit Erlaubnis des damaligen dortigen artistischen Leiters Max Martersteig im Mannheimer Theaterarchiv Studien zu einer theatergeschichtlichen Arbeit vornahm. Im Lauf der folgenden Jahre hatte ich öfters die erfreuliche Gelegenheit, Herrn Dr. Bassermann in seiner schauspielerischen Tätigkeit am Mannheimer Theater zu beobachten. Das nächste persönliche Zeichen von ihm erhielt ich im Herbst 1893. Dr. Bassermann, der damals kurz vorher seine Entlassung aus dem Verbande des Mannheimer Hoftheaters erhalten hatte und infolge des Abgangs von Hugo Waldeck in Karlsruhe auf ein Engagement an der badischen Schwesterbühne hoffte, richtete, von der irrigen Voraussetzung geleitet, daß ich eine einflußreiche Persönlichkeit am Karlsruher Hoftheater sei, unter dem 7. Oktober d. J. ein eingehendes, acht Seiten umfassendes Schreiben an mich, worin er mich bat, seine Wünsche an geeigneter Stelle unterstützen zu wollen. Er berief sich darauf, daß Dr. Bürklin bereits vor drei Jahren, wo er aber nicht frei gewesen sei, wegen eines Engagements in Karlsruhe mit ihm gesprochen habe. Jetzt, da eine Vakanz dort in Aussicht stehe, habe er sich um die Erlangung dieses Postens an die Direktion des Karsruher Hoftheaters gewendet. Direktor Hancke habe ihn freundlich aufgenommen, ihm aber später brieflich mitgeteilt, daß man in Karlsruhe das Prinzip habe, jüngere Kräfte heranzuziehen.

Nachdem nun verschiedene Gastspiele erfolglos verlaufen seien, wolle er sich, als einen Schüler Laubes, in Erinnerung bringen rc. rc.

Ich erwiderte Herrn Dr. Bassermann in möglichst entgegenkommender Weise, daß ich zu meinem großen Bedauern nicht in der Lage sei, in seiner Angelegenheit etwas zu tun, da die Vakanz unsrer Bühne mittlerweile bereits durch die Verpflichtung von Fritz Herz vom Deutschen Theater in Berlin erledigt sei.

Auch in den folgenden Jahren, nachdem Dr. Bassermann Intendant des Mannheimer Hoftheaters geworden war, hatte ich von Zeit zu Zeit — meist nur mehr oder minder flüchtige — persönliche Berührungen mit dem Leiter der Mannheimer Schwesterbühne; so bei gelegentlichen Besuchen Mannheimer Vorstellungen, so vor allem bei den Wechselgastspielen der beiden badischen Hofbühnen, die mich als Regisseur von Molières Frauenschule und Raimunds Gefesselter Phantasie nach Mannheim führten. Die in jeder Hinsicht korrekten äußern Beziehungen zwischen Herrn Dr. Bassermann und mir dauerten auch nach seiner Berufung an die Karlsruher Bühne in gleicher Weise fort.

Die Aufnahme, die der Ernennung von Hofrat Bassermann vonseiten der Karlsruher Presse zuteil wurde, war in übereinstimmender Weise ehrenvoll und glänzend. Nirgends tauchte auch nur das Atom eines Widerspruchs auf, nirgends wurde die Frage auch nur berührt, ob unter den vorliegenden Verhältnissen nicht vielleicht von der Uebergehung näher liegender Ansprüche gesprochen werden könne. Auch in den der Entscheidung vorangegangenen Wochen, wo die Zeitungen verschiedene Nachrichten brachten über die mutmaßliche Person des neu zu ernennenden Intendanten, war mein Name in der gesamten Karlsruher Presse — trotz der anerkennenden, teilweise sehr warmen Würdigung, die mein Wirken bei einem großen Teil der Karlsruher Kritik bis dahin gefunden hatte — auch nicht mit einem einzigen Worte genannt worden. Nur ein größerer Aufsatz der Frankfurter Zeitung, der aus der Feder eines angesehenen Karlsruher Schriftstellers stammte, wies mit unverkennbarer Deutlichkeit auf meine Person als den nahe- und nächstliegenden

Nachfolger Bürklins hin. Ebenso wenig wurde der Name meines ältern Kollegen, des Direktors Hancke, in der Karlsruher Presse mit einem einzigen Worte erwähnt. Und doch konnte auch er, wenn ein Fachmann zum Leiter der Karlsruher Bühne bestimmt war, nach seiner Persönlichkeit und seinen künstlerischen Leistungen mit demselben Recht, gemäß seiner vierundzwanzigjährigen innigen Vertrautheit mit den Karlsruher Verhältnissen aber mit weit größerem Recht als Hofrat Bassermann, die Hoffnung haben, daß seine Person in Erwägung gezogen werde.

Das überaus herzliche Wohlwollen, das die Karlsruher Presse dem neu ernannten Herrn entgegenbrachte, bekundete sich auch in den folgenden Wochen und Monaten auf mancherlei Weise. Einzelne Zeitungen wurden nicht müde, schon lange bevor der Intendant in seinen neuen Wirkungskreis getreten war, in jeder nur denkbaren Art für ihn Stimmung zu machen und namentlich durch eine gewissenhafte Registrierung der Mannheimer Preßstimmen und der eingehenden Mannheimer Berichte über den geräuschvollen Abschied Dr. Bassermanns von der Bühne seiner Heimatstadt eine gewisse suggestive Wirkung auf das allem Auswärtigen an sich schon gern zugeneigte Karlsruher Publikum auszuüben.

Es zeigte sich auch hier wieder der charakteristische Unterschied zwischen dem Karlsruher und dem Mannheimer Theaterpublikum, den schon der Theaterhistoriker Wilhelm Koffka, der Verfasser des Buches über Iffland und Dalberg in seiner 1855 erschienenen Schrift über die Reorganisation der Karlsruher Bühne durch Devrient in treffender und auch heute noch giltiger Weise gekennzeichnet hat. Koffka spricht von der lauen und kühlen Haltung des Karlsruher Publikums gegenüber den Leistungen seines Theaters und fährt fort:

„Die Mannheimer sind darin bei weitem vorsichtiger und auf ihren Vorteil bedachter. Der Fremde, der nach Mannheim kommt, wird durch das Lob, welches die Mannheimer ihrem Theater spenden, leicht dazu angeregt, sich selbst von der ihm angepriesenen Vortrefflichkeit zu überzeugen, und schon der günstige Glaube, mit welchem er in das Theater geht, läßt ihm die Vorstellungen und die Leistungen der Mitwirkenden in einem

viel vorteilhafteren Lichte erscheinen, als da, wo sie ihm von Hause aus von den eigenen Zugehörigen verdächtigt und angeschwärzt wurden. Der eine erzählt es dann dem andern weiter, und so erhält sich durch die Klugheit der Mannheimer seit Jahren das Renommée ihrer Bühne auf einer Höhe, welche wohl zu Ifflands Zeiten verdient war, den jetzigen wahren Wert aber um vieles überragt.

„Aus dieser sehr praktischen Eigentümlichkeit entspringt auch die beständige unwandelbare Freundlichkeit, mit welcher die Mannheimer ihre Bühnenmitglieder behandeln. Die kalte, verletzende Gleichgültigkeit, welche in Karlsruhe die meisten Mitglieder zu erfahren haben, sobald einmal in Folge ihres längeren Verweilens der Reiz der Neuheit nicht mehr für sie spricht, ist in Mannheim etwas Unbekanntes. Hingegen ist man dort gegen alles Fremde um so vorsichtiger und strenger und applaudiert nicht gleich jedem Gesicht nur um dessenwillen, weil es ein neues ist. In Mannheim gewinnt das Mitglied mit jedem weiteren Jahre seines Engagements einen um so nachhaltigeren Kredit, wird sein etwaiger Abgang alsdann um so mehr beklagt; in Karlsruhe ist fast durchschnittlich das Gegenteil der Fall."

Da Hofrat Bassermann verpflichtet war, in Mannheim die Geschäfte zu führen, bis sein Nachfolger dort gewählt war, vermochte er erst Mitte Oktober zum offiziellen Antritt seines Amtes nach Karlsruhe überzusiedeln. Am 16. Oktober fand seine feierliche Vorstellung im Foyer durch den Präsidenten der Gr. Civilliste statt. Namens des Personals wurde der neue Intendant durch Direktor Hancke in einer sehr freundlichen und entgegenkommenden Ansprache begrüßt.

In charakteristischer Weise wurde über diese Feier von einem Teil der Karlsruher Presse berichtet, die ihre begeisterten Sympathien für den neuen Herrn teilweise mit Ausfällen gegen die frühere Direktion begleiten zu müssen glaubte und sich in einer Zeitung zu dem — naiven Wunsche verstieg, daß die neue Intendanz die Erwartungen aller wahren Theaterfreunde nach einer „Wiederbelebung der Karlsruher Bühne" erfüllen möge.

Auf die hier verheißene „Wiederbelebung" der Karlsruher Bühne unter der neuen Intendanz, die zunächst in der Neueinstudierung von Stücken wie Doktor Klaus, Der Veilchenfresser, Er muß aufs Land ihren Ausdruck fand, habe ich weiter unten noch zurückzukommen.

Schon im Lauf der ersten Wochen seines Dienstantritts zeigte es sich ziemlich deutlich, daß der neue Intendant gesonnen war, das Amt des obersten Leiters, wenigstens auf dem Gebiete des Schauspiels, in ausgesprochen autokratischer Weise auszuüben. Wohl fanden zu Beginn seiner Tätigkeit einzelne dienstliche Besprechungen zwischen dem Intendanten und seinen Regisseuren statt, in denen über Personal-, hie und da wohl auch über Repertoirefragen die Meinungen gewechselt wurden. Solche Besprechungen waren indessen, wenigstens was meine Person anbetrifft, ziemlich selten; sie wurden im Verlauf der Spielzeit immer seltener und hörten in deren zweiter Hälfte so gut wie ganz auf. Der dienstliche Verkehr zwischen dem Intendanten und mir beschränkte sich in den letzten Monaten der Spielzeit beinahe ausschließlich auf die wöchentlich einmal stattfindende Repertoiresitzung, die dazu dient, den Spielplan der nächsten Wochen mit den dazu gehörigen Proben u. s. w. festzusetzen.

Die Besprechungen selbst, die in der ersten Hälfte der Spielzeit von Zeit zu Zeit zwischen dem Intendanten und seinen Regisseuren stattfanden, waren von keinem merkenswerten Einfluß auf die Entschlüsse der Generaldirektion. Hofrat Bassermann liebte es, in allen wichtigen künstlerischen Fragen ausschließlich nach eignem Gutdünken zu entscheiden, ohne den Rat und die Hülfe seiner Regisseure hierfür in Anspruch zu nehmen. Mit dem Schauspielpersonal der Karlsruher Bühne, wie er es bei seinem Dienstantritt vorfand, schien der neue Intendant im allgemeinen wenig zufrieden zu sein. Er unterließ die Erneuerung früher abgeschlossener Verträge und leitete dafür verschiedene Neuengagements teils für sofort, teils für die folgenden Jahre ein. Solche teilweise sehr wichtige und einschneidende Entscheidungen erfuhr ich — ebenso wie Direktor Hancke — in den meisten Fällen aus den Zeitungen oder durch unsre Mitglieder, zu denen sich die Nachrichten über derartige Veränderungen rascher verbreiteten, als zu den künstlerischen Vorständen des Schauspiels.

In gleicher Weise pflegte der Intendant bei allen wichtigen Repertoirefragen über die Köpfe seiner Regisseure weg zu entscheiden. Eine Repertoireaufstellung, die Mitte November gewissermaßen als ein Programm der neuen Leitung in den Zeitungen veröffentlicht wurde und die durch ihre reiche Auswahl aus der gesamten Weltliteratur in der Tat sehr vielversprechend klang, war ausschließlich von dem Intendanten ausgearbeitet worden; mein bescheidener Anteil an dieser Veröffentlichung bestand in dem ehrenvollen Auftrag, die Mitteilung der Intendanz in eine gefällige stilistische Form zu kleiden.

Es liegt mir völlig fern, aus dieser Art der autokratischen Theaterleitung einen Vorwurf gegen den neuen Intendanten erheben zu wollen. Ich bekenne vielmehr offen, daß ich das System der Autokratie im wesentlichen für das Richtige halte für eine ersprießliche künstlerische Theaterleitung. Wenn irgendwo, so gilt am Theater das homerische: εἷς κοίρανος ἔστω, εἷς βασιλεύς. Der richtige Theaterleiter, der die ihm unterstellte Bühne in einheitlichem künstlerischen Geiste führen will, muß sein eigner Dramaturg und Oberregisseur sein; er darf sich in allen wichtigen künstlerischen Fragen auf keine fremden Hülfskräfte verlassen; in seiner Hand müssen alle Fäden des künstlerischen Apparates zusammenlaufen; er allein darf in allen großen und kleinen Fragen des künstlerischen Betriebes die Entscheidung fällen; eine Berufung an eine dritte Person darf nicht existieren; er muß bis zu einem gewissen Maß eine Art von Tyrann sein. Nur muß dieser Eine allerdings — das ist die unentbehrliche Voraussetzung für das künstlerische Gelingen dieses Systems — die richtige, vertrauenerweckende, in jeder Beziehung überlegene künstlerische Persönlichkeit sein.

Auch bei einer in solchem Sinne autokratischen Bühnenleitung ist es freilich möglich, daß der oberste Leiter im Verkehr mit seinen künstlerischen Mitarbeitern, den Regisseuren, ein gewisses Taktgefühl walten läßt. Es wird sich ihm, sofern er nur will, immer die Gelegenheit bieten, seine Regisseure zur Besprechung über künstlerische Fragen heranzuziehen und wenigstens zum Schein ihren Rat und ihre Meinung vor wichtigen Entscheidungen zu hören. Es ist ihm dann noch immer möglich, den Ausschlag zu geben und unter der Wahrung der

äußern Formen und ohne Verletzung seiner Untergebenen seinen eignen Willen durchzusetzen. Ich persönlich mache Herrn Hofrat Bassermann, da ich ein Feind alles Scheines bin, auch aus dieser Unterlassung keinen Vorwurf.

Eine andre Frage ist natürlich die, ob unter einer in diesem Sinne autokratischen Theaterleitung Raum und Platz vorhanden ist für einen Regisseur, der darauf Anspruch macht, nach eignen künstlerischen Intentionen und in einer gewissen künstlerischen Selbständigkeit, mit Wahrung seiner Individualität, zu arbeiten. Ein Intendant, der autokratisch regiert und selbst den wichtigsten Teil der künstlerischen Arbeit in Händen hat, bedarf zu seiner Unterstützung nur mehr oder minder geschickter und praktischer Routiniers. Diesen kann er bei der Inszenierung der Stücke die ganze Roharbeit überlassen, während er selbst bei den Proben die feineren Farbentöne auflegt und der Aufführung das besondere individuelle Gepräge seiner Persönlichkeit aufdrückt. Ein solcher Bühnenleiter braucht als Regisseure keine Künstler, sondern bloße brauchbare und tüchtige Subalterne.

Das System der autokratischen Theaterleitung, das Hofrat Bassermann zu dem seinen machte, wurde in einer Beziehung allerdings durch eine Inkonsequenz durchbrochen. Hofrat Bassermann kümmerte sich um die Vorstellungen, die von seinen beiden Schauspielregisseuren inszeniert wurden, im allgemeinen so gut wie nicht; er erschien höchstens als Zuschauer auf der Generalprobe, wo wesentliche, den Charakter der Aufführung berührende Aenderungen bekanntlich nicht mehr getroffen werden können. Er kümmerte sich in der Hauptsache nur um diejenigen Vorstellungen, in denen er selbst als Regisseur funktionierte und offiziell mit seinem Namen vor die Oeffentlichkeit trat. Wenn seiner Zurückhaltung gegenüber den andern Vorstellungen eine besondere Rücksicht für seine Regisseure als leitendes Motiv zugrunde lag, so war dies gewiß vom persönlichen Standpunkt auf das dankbarste anzuerkennen; vom sachlichen Standpunkt aber konnte dies Verfahren nicht gebilligt werden. Denn ein Bühnenleiter darf nicht den Ehrgeiz haben, ausschließlich mit den von ihm selbst inszenierten Vorstellungen glänzen zu wollen; seine Sorge muß vielmehr stets dem Ganzen zugewendet sein. Auch wenn ein Theaterleiter in einzelnen Vorstellungen selbst die ganze Insze-

nierung leitet, muß sein Ehrgeiz doch darauf gerichtet sein, daß sämtliche an seiner Bühne stattfindenden Aufführungen möglichst gleichmäßige Vollendung und künstlerische Abrundung zeigen. Nur wenn seine künstlerische Hand in allen Vorstellungen bemerkbar ist, kann ein einheitliches Resultat erzielt werden. Auf die bloße Befriedigung persönlicher Ambitionen muß er mehr oder minder verzichten. Hofrat Bassermann war — wenigstens in der ersten Spielzeit seines Wirkens — nicht der gleichmäßig über dem Ganzen stehende Bühnenleiter, der allen Vorstellungen seine künstlerische Fürsorge zuteil werden läßt: er war eher eine Art von Konkurrent für seine Regisseure, deren Leistungen er naturgemäß mehr vom Standpunkt des rivalisierenden Kollegen, als von dem des über das Ganze sich freuenden Vorgesetzten beurteilen mußte. Es ist menschlich durchaus begreiflich, daß er sich bestrebt zeigte, auf seinen eignen Namen möglichst viel Ruhm und Anerkennung zu häufen. Für das Gedeihen des ganzen Kunstinstituts aber liegen hierin ungesunde und schädliche Zustände.

Hofrat Dr. Bassermann als Regisseur.

Zu seinem Debut als Regisseur wählte sich Hofrat Bassermann Shakespeares Julius Caesar, ein Werk, das er schon in Mannheim mit großem äußerm Erfolg inszeniert hatte, ein Werk, das dem Regisseur bekanntlich eine sehr schwierige, aber auch eine äußerst dankbare und lohnende Aufgabe stellt. Da Hofrat Bassermann zu seiner künstlerischen Einführung in Karlsruhe jedenfalls eine Vorstellung wählte, bei der er sicher war, sein Bestes zu geben, darf diese Aufführung wohl mit Recht als ein Gradmesser seines künstlerischen Wollens und Könnens betrachtet werden. Dies rechtfertigt eine eingehende kritische Analyse dieser Vorstellung. Da sie mit rühmenswertem Ernst, mit hingebendem und aufopferungsvollem Eifer von dem Intendanten vorbereitet worden war — ich habe sämtlichen Proben des Stückes beigewohnt — darf sie, wie jede ernste künstlerische Arbeit, auch eine ernste, in alle Einzelheiten eingehende kritische Würdigung beanspruchen.

Die erste unentbehrliche Voraussetzung für die Aufführung eines klassischen Schauspiels, insbesondere eines Shakespeareschen Dramas, ist die literarische Einrichtung des Textes, d. h. die Feststellung der Striche und der mannigfachen kleinen Veränderungen, die die Uebertragung eines für das altenglische Theatergerüst geschriebenen Stückes auf die moderne Illusionsbühne notwendig macht. Die Einrichtung, die der Bassermannschen Inszenierung zugrunde lag, entsprach in der Hauptsache der traditionellen Form, in der die Tragödie auf vielen deutschen Bühnen heimisch ist. Sie beseitigte von ganzen Szenen: die 4. Szene des 2. Aktes, das Gespräch zwischen Portia, Lucius und dem Wahrsager, die 3. Szene des 3. Aktes, den Auftritt des Poeten Cinna mit den wütenden Bürgern, die 1. Szene des 4. Aktes, die Sitzung der Triumvirn, endlich einzelne Teile des 5. Aktes, so die schöne Sterbeszene des Titinius.

Diese Striche sind nicht zu billigen, umsoweniger in einem relativ so kurzen Stücke, wie es Julius Caesar ist, wo die Rücksicht auf die Dauer der Vorstellung oder die Ersparung einer Verwandlung nicht maßgebend sein darf für die Unterdrückung wertvoller dichterischer Bestandteile. Ein solcher wertvoller Bestandteil ist unleugbar die getilgte Szene des 2. Aktes, wo die um ihren Gatten beängstigte Portia den Knaben Lucius zum Kapitol entsendet. Mit vollem Rechte wurde diese kleine Szene, die von dem Auftritt in Caesars Haus zu der großen Kapitolszene in vorzüglicher Weise überleitet und für Portias Charakterbild von Wichtigkeit ist, von den Meiningern sowohl wie in den Bühnenbearbeitungen von Eduard Devrient und Oechelhäuser beibehalten. Sehr richtig weist vor allem Oechelhäuser darauf hin, daß Portias Auftreten das düstere politische Gemälde des Stücks in äußerst wohltätiger Weise unterbreche. „Hier allein gestattet der Dichter der Lyrik einen kleinen Ruhepunkt. Denselben, wie die meisten Bearbeitungen tun, durch Streichung der Szene mit Lucius und dem Wahrsager (II, 4) noch in seiner, ohnedies geringen Ausdehnung zu verkürzen, halte ich für eine Sünde am Drama, umsomehr als der Charakter Portias, wie er sich in der Gartenszene zeigt, erst durch den Gegensatz zitternder Besorgnis für den Gatten, welche die letzte Szene zeichnet, in das richtige Licht tritt und dem schönen Bilde edler Weiblich-

keit seine individuelle Färbung gibt." Auch die prächtige, höchst charakteristische Szene des Poeten Cinna, die — obgleich bloß Episode — für das Bild der durch Antonius entfachten fanatischen Volksbewegung von Bedeutung ist, sollte bei der Aufführung nicht geopfert werden. Ein schwerer Mißgriff aber war die Streichung der den 4. Akt einleitenden Szene im Hause des Octavius, der Sitzung der Triumvirn, ein Mißgriff, der durch den Vorgang der Meininger nicht entschuldigt wird. Die Meininger, die im 5. Akte des Fiesko auch die einleitende unentbehrliche und wundervolle Szene zwischen Fiesko und dem alten Dogen beseitigten, haben sich in dieser Beziehung mancher unverzeihlichen Sünde schuldig gemacht. Die Unterredung der Triumvirn im 4. Akt des Caesar ist zur Kennzeichnung der politischen Lage unumgänglich notwendig. Sie hat auch deshalb an ihrem Platze zu bleiben, da die wichtige Gestalt des Octavius, des nachmaligen Caesar Augustus, schon an dieser Stelle und nicht erst im 5. Akt in dem Stück erscheinen muß. Schon im 3. Akt weisen zahlreiche Linien — ein feiner Zug der Dichtung — auf das bevorstehende Erscheinen Octavians in Rom hin. Als sich über dem 4. Akte der Vorhang hebt, muß das Bild des künftigen Caesaren, in dem sich die Asche des nutzlos Gemordeten gleichsam zu neuem Leben erhebt, leibhaftig vor den Augen des Zuschauers stehn. Eine solche Szene zu streichen, weil sie theatralisch vielleicht keine große Wirkung verspricht, ist eine unverzeihliche Barbarei gegen den Geist des Gedichtes. Ebensowenig geschmackvoll ist es, den vierten Akt, in Uebereinstimmung mit der allerdings vielfach üblichen gedankenlosen Theaterschablone, mit dem Verschwinden des Geistes und Brutus' Worten „Gut, zu Philippi!" äußerlich effektvoll zu schließen und das darauffolgende Gespräch des Brutus mit den Dienern zu streichen. Dem Effekt und dem guten Abgang des Darstellers zuliebe wird hier eine eigenartige dichterische Schönheit vernichtet. Erst durch das nachfolgende Gespräch mit den Dienern, die in ruhigem Schlummer geruht haben, wird die Bedeutung des Geistes in die richtige Beleuchtung gerückt, und der Akt erhält durch diese kleine Szene einen weit feineren und stimmungsvolleren Ausklang als durch den auf den Beifall berechneten Effekt des üblichen Theaterschlusses. Selbst eine so sehr

auf die äußere Wirkung hin arbeitende Bühneneinrichtung des Caesar wie die bekannte Regiepartitur von Heinrich Jantsch (Hendel, Nr. 1160. 1161) hat, ganz zu schweigen von allen wertvolleren Bühnenbearbeitungen, diese Schlußszene des vierten Aktes beibehalten.

Diese Striche waren insofern bezeichnend, als sie schon in der literarischen Einrichtung der Tragödie auf eine charakteristische Eigenheit der ganzen Aufführung hinwiesen: eine starke Hervorhebung des äußern Effektes, dem — unter Vernachlässigung des dichterischen Gesamtbildes — alles geopfert wurde, was zu starken theatralischen Wirkungen nicht geeignet schien.

Was die übrige szenische Einrichtung des Stückes betrifft, so wurden die drei Straßenszenen des 1. Aktes, wie meistens üblich, auf einen Schauplatz in unmittelbarer Folge zusammengelegt. Dies kann allerdings für die dritte Szene, die von der zweiten durch einen längeren zeitlichen Zwischenraum getrennt ist und in später Mitternacht unter einem fürchterlichen Unwetter spielt, nur auf Kosten ihrer eigentümlichen dichterischen Stimmung geschehen. Die finstere und grausige Nachtstimmung dieser Szene kann nur dadurch zur Anschauung kommen, daß sie durch eine Verwandlung von der vorangehenden Szenenreihe getrennt wird und einen eignen Schauplatz erhält.

Auch die Schlachtenszenen des 5. Aktes waren nach dem Vorbild der Meininger u. a. auf einen Schauplatz zusammengelegt. Es läßt sich darüber streiten, ob diese Anordnung zu billigen ist. Der Vorteil, den die Beseitigung aller Verwandlungen bietet, wird in Frage gestellt durch die starken Zumutungen, die an die Phantasie des Zuschauers gestellt werden. Dieser soll daran glauben, daß in der Zeit eines etwa in 25 Minuten sich ununterbrochen abspielenden Aktes zwei große Schlachten vor seinen Augen geschlagen und beendigt werden. Das ist selbst in Anbetracht der besondern für die Theaterzeit geltenden Gesetze eine etwas starke Zumutung. Die Phantasie des Hörers wird jedenfalls unterstützt, wenn man eine oder zwei Verwandlungen für diesen Akt beibehält; diese Verwandlungen stören nicht, da sie mittels eines einfachen Prospektes in geringer Tiefe bei offener Bühne vollzogen werden können.

Für die Aufführung selbst bildet die wichtigste Grundlage die richtige **Besetzung der Rollen.** Besonders wichtig ist in Julius Caesar die Titelrolle. Denn die Charakterzeichnung des großen Julius ist ein sehr schwacher Punkt in dieser Tragödie. Der Zuschauer muß die Erinnerung an die Geschichtstunde mitbringen, um an die Größe dieses wankelhaften und bramarbasierenden Vertreters des Caesarentums zu glauben. Um so verfehlter war es, diese Rolle einem Schauspieler anzuvertrauen, der weder in seiner korpulenten äußern Erscheinung noch in seiner für die Wiedergabe geistig bedeutender politischer Persönlichkeiten ganz und gar nicht geschaffenen Eigenart irgend etwas zur glaubhaften Verkörperung dieser Gestalt mitbrachte. Die dichterischen Schwächen in der Charakterzeichnung mußten bei dieser Art der Darstellung besonders grell hervortreten. Die schon in dem Stück nicht völlig fernliegende Grenze der Lächerlichkeit wurde sehr hart gestreift, wenn dieser Caesar (II, 2) mit Calpurnia an einem runden Tischchen gemütlich beisammen saß, in einer Situation, die jeden Augenblick erwarten ließ, daß der Kammerdiener dem erlauchten Paar den Frühstückskaffee servieren werde. Der richtige Darsteller für die Rolle des Caesar war Wilhelm Wassermann, der schon gemäß seiner Erscheinung, seinem scharf geschnittenen Römerkopf und der ihm eignen vollendeten Kunst der Maske dafür prädestiniert gewesen wäre. Die von Wassermann bis dahin gespielte Rolle des Cassius konnte vortrefflich an Felix Baumbach übergehen, den geborenen scharfen Charakter- und Intrigantenspieler, der sich trotz der energischen Anstrengungen der Regie erfolglos bemühte, die rauhe Tugend des Brutus dem Zuschauer sympathisch und glaubhaft zu machen. Die Rolle des Brutus konnte wie bisher in Karlsruhe Josef Mark spielen, dessen Wesen und künstlerische Eigenart der rauhen Treuherzigkeit des Brutus jedenfalls weit mehr gewachsen war, als der geistigen Schärfe Caesars. Mit der Rolle der Calpurnia mußte sich die Darstellerin komischer Alten erfolglos abmühen, sich Lorbeern auf einem Gebiete zu erringen, das ihrer Begabung völlig fern lag, obwohl es an geeigneten Vertreterinnen für die beiden einzigen Frauenrollen des Stückes nicht gefehlt hätte und obwohl die Darstellerin selbst, von der Ueberzeugung durchdrungen, daß sie hier am falschen Platze stehe, den Inten-

danten vor Beginn der Proben flehentlichst gebeten hatte, sie vor der Verkörperung der Caesarengattin zu verschonen. Erst als die Erfahrung der ersten Vorstellung ihr Recht gegeben und sich auch die Presse in diesem Sinne geäußert hatte, wurde ihr die Rolle vom Intendanten, unter plötzlicher Preisgabe des bisher eingenommenen Standpunkts, abgenommen und mit einer neu engagierten jungen Schauspielerin besetzt.

In der schauspielerischen Wiedergabe des Stückes war eines zu loben, was auch von der gesamten Kritik als ein besonderer Vorzug der Vorstellung hervorgehoben wurde: die große Deutlichkeit, womit fast durchweg gesprochen wurde. Hofrat Bassermann hatte diesem Punkt außerordentliche Sorgfalt zugewendet, und dies war insofern verdienstlich, als die Deutlichkeit der Rede im Lauf der letzten Jahre, wohl infolge des begreiflichen Einflusses der modernen naturalistischen Schule, vielleicht nicht immer zu ihrem vollen Recht auf der Karlsruher Bühne gekommen war. Allerdings waren die Klagen über den Mangel an Deutlichkeit, die sich von Zeit zu Zeit wohl vernehmen ließen, in sehr vielen Fällen stark übertrieben. Man war in Karlsruhe in dieser Beziehung sehr verwöhnt. Es wurde selbst in gravierenden Fällen am Karlsruher Hoftheater nicht undeutlicher gesprochen, als es an ersten Berliner Bühnen, die als die gefeiertsten Pflegestätten des modernen Stils gelten, seit vielen Jahren gang und gäbe ist. Auch ist die nackte Deutlichkeit der Rede, obgleich an sich gewiß von Wichtigkeit, noch lange kein positiver künstlerischer Vorzug einer Vorstellung. Weit wichtiger noch als ein im technischen Sinne des Wortes deutliches Sprechen ist ein charakteristisches Sprechen, das dem besondern Charakter der Person, der dramatischen Situation und der Stimmung der Szene Rechnung trägt, vor allem ein Sprechen, das dem Sinn und der logischen Betonung die so vielfach vernachlässigte Beachtung schenkt. Nach dieser Seite, wo in allererster Linie die Nachhülfe des Regisseurs zur unumgänglichen Pflicht wird, war des Guten vielfach zu wenig geschehen, sodaß auch die neueinstudierte Cäsar-Aufführung zahlreiche Beispiele jener unrichtigen und sinnlosen Betonungen aufwies, die ein besonderes Charakteristikum für die Klassikervorstellungen unsrer Bühnen bilden. Man konnte, um nur

ein bezeichnendes Beispiel herauszugreifen, in sämtlichen Aufführungen des Stückes Zeuge sein, wie Antonius jeder Wunde Cäsars eine Zunge wünschte,

die selbst
Die Steine Roms zum Aufstand würd' empören.

Die Inszenierung der beiden ersten Akte war in der Hauptsache zu loben; die Anordnung von Caesars Zug war gelungen und lebendig, weniger die Rückkehr des Zuges, wo das wichtige Gespräch zwischen Caesar und Antonius über den magern Cassius nicht genügend zur Geltung kam, da die Figuren der beiden Sprechenden sich von ihrer Umgebung nicht bedeutend genug abhoben und zum Teil von den davor und viel zu nahe stehenden Kindern gedeckt wurden. Die wichtige Figur des Wahrsagers war von der Regie nicht genügend herausgearbeitet worden. Das Unheimliche, das von dieser Gestalt in Ton und Gebahren ausgehen muß, fehlte vollständig, desgleichen der psychologische Reflex bei Caesar, auf dessen abergläubisches Gemüt die Reden des Wahrsagers einen gewissen Eindruck hervorrufen müssen. Dieser Eindruck muß in Caesars Spiel sehr scharf zum Ausdruck kommen.

Die Worte:

Er ist ein Träumer: laßt ihn gehn und kommt!

darf Caesar nicht ohne jeden Einschnitt nach der Warnung des Wahrsagers in unerschütterlicher Gemütsruhe sprechen; der Darsteller muß vielmehr eine große Pause machen, sein Blick ist prüfend auf die unheimlichen Züge des Warners gerichtet, dann reißt er sich gewaltsam von dem auf seiner Seele lastenden Eindruck los und spricht jene Worte mit erkünstelter Ruhe, mehr wie um sich selbst zu beruhigen, als innerlich überzeugt von dem, was über seine Lippen geht.

Die folgende große Szene zwischen Brutus und Cassius war schauspielerisch sehr sorgfältig und gut von dem Intendanten ausgearbeitet worden; sie gehörte zum Besten der ganzen Vorstellung. Namentlich der Darsteller des Brutus dankte der Regie viele vortreffliche Winke für Haltung und Bewegung.

Seltsam, mehr eigenartig, als schön und dem Stile der Dichtung entsprechend, war die Inszenierung der nächtlichen

Gartenszene im zweiten Akt. Die Verschworenen steckten während dieser ganzen Szene wie in einen Klumpen geballt zusammen und bewegten sich, auf das engste an einander gedrückt, einem Rattenkönig vergleichbar, auf der Bühne herum. Ein einleuchtender Grund für diesen auf den ersten Eindruck vielleicht nicht unwirksamen, aber doch stark gekünstelten und absichtlichen Effekt war nicht zu erkennen. Der Garten des Brutus ist zweifellos abgelegen und dem Zugang der Oeffentlichkeit entzogen; das Heimliche der Verschwörung braucht auf keinen Fall dadurch zum Ausdruck zu kommen, daß die Verschworenen — ebenso unnatürlich wie unschön — unablässig die Köpfe eng zusammenstecken. Die Figuren konnten sich infolge dieser Anordnung nicht entwickeln, es fehlte jedes Auflösen und Zusammentreten in verschiedene Gruppen, Brutus selbst, die Hauptperson, kam dadurch, daß er immer in dem Klumpen steckte, nicht zur genügenden Geltung. Der große Zug, das eigentlich Antike ging der Szene dadurch verloren, umsomehr, als sämtliche Verschworenen in dunkelbraunen und dunkelroten Mänteln erschienen — eine Kostümierung, die mehr die Erinnerung an einen Kapuzinerkonvent, als die an eine Römerverschwörung wachrief. Gut war der einheitlich durchgeführte gedämpfte Ton, der der ganzen Szene eigen war.

In der folgenden Szene in Caesars Palast fehlte es an jedwedem Versuche vonseiten der Darstellung und der Regie, die mehrfachen Schwankungen und Willensänderungen des Imperators durch scharfe Herausarbeitung der verschiedenen Einwirkungen und dementsprechendes stummes Spiel der Hauptperson psychologisch einigermaßen glaubhaft zu machen.

Mit besonderer Spannung konnte man den großen Volkszenen des dritten Aktes entgegensehen: war Hofrat Bassermann doch von Mannheim her der Ruf eines ganz hervorragenden „Massenregisseurs“ vorangegangen.

Hofrat Bassermann schien vor allem darauf Wert zu legen, für diese Massenszenen, soweit es irgend ging, auch wirkliche Massen auf die Bühne zu stellen. Das Chor- und Balletpersonal des Hoftheaters, das den Grundstock des Volkes zu bilden hatte, wurde verstärkt durch Heranziehung von Schülern der technischen Hochschule und eines Karlsruher Turnvereins. So

wurde es möglich, in der Forumszene im ganzen 130 Personen mobil zu machen.

Ueber die künstlerische Notwendigkeit eines solchen Massenaufgebots kann man zweierlei Meinung sein. Ich selbst neige der Ansicht zu, daß die Bühne auch in der Darstellung von Volkszenen niemals eine naturalistisch getreue Nachahmung der Wirklichkeit erstreben kann und soll. Auch hier ist, wie überall im klassischen Drama, eine gewisse Stilisierung am Platz. Nicht darauf kommt es an, daß sich eine möglichst große Masse von Menschen auf der Bühne bewegt, sondern darauf, daß durch Anordnung und Aufstellung der Schein einer großen Menschenansammlung einigermaßen erweckt werde. Vor allem muß die Illusion, daß die auf der Bühne versammelte Menge sich in die Kulissen hinein fortsetze, der Phantasie des Zuschauers zu Hülfe kommen.

Trotz des ungeheuern Massenaufgebots der Bassermannschen Regie, die eine bis dahin noch nicht dagewesene Zahl von Menschen auf der Karlsruher Bühne vereinigte, wurde nicht der beabsichtigte Eindruck, nämlich der eines wirklich angefüllten Platzes, erreicht. Die ganze große Menschenmasse stand in einem engen Knäuel, dicht an einander gepferdht, Kopf an Kopf und Arm an Arm, um die Rednerbühne herum und füllte die ganze Mitte der Bühne gehörig aus; aber die Seitenausgänge und der Hintergrund blieben dennoch leer; der Gesamteindruck war nicht der eines vollen Platzes. Dieser Eindruck hätte sich vielleicht mit einer weit geringern Zahl von Personen erreichen lassen, wenn die Anordnung der Dekoration und die Aufstellung des Volks in höherem Grade zweckdienlich gewesen wäre. Die Aufstellung des Volks bei einer solchen Massenszene darf vor allem nicht eng sein; die Menschen müssen lose stehn, in einigem Abstand, nach dem Gesetze der sogenannten Armfreiheit; gegen die Kulissen hin aber darf die Masse nicht auf einmal aufhören; auch hier müssen, soweit etwas zu sehen ist, Menschen stehn, damit die Illusion einer von außen nachdrängenden Masse erzeugt werde.

Die Forumszene selbst war durch einen sehr frischen, lebendigen und energischen Zug ausgezeichnet und verriet durch die Präzision, mit der die einzelnen Reden fielen und die Bewegungen des Volks zum Ausdruck kamen, die sorgsame und mühevolle

Arbeit des Regisseurs. Der Schluß des Aktes mit den im rötlichen Scheine der Flammen in wildem Fanatismus durcheinanderwogenden Menschenmassen bot ein schönes und sehr effektvolles Bühnenbild, dessen Bedeutung freilich nicht überschätzt werden darf, da in dem lärmenden Durcheinanderrennen so zahlreicher Menschen keineswegs ein besonders schweres Problem für die Regiekunst liegt, dieser Aktschluß überdies zu den gewaltigsten und dankbarsten Wirkungen der gesamten dramatischen Literatur zu zählen ist.

Der große Beifall, der der Vorstellung an dieser Stelle zuteil wurde, vermochte freilich nicht darüber hinwegzutäuschen, daß die Mittel, mit denen in der Forumszene gearbeitet wurde, teilweise sehr anfechtbar waren. Auch in dem Lärm und der Bewegung der Massen kann des Guten zuviel geschehen. Die Regie darf nie vergessen, daß trotz der wichtigen Rolle, die dem Volk in dieser Szene ohne Zweifel zufällt, die Hauptsache für den Zuschauer immer die Rede des Antonius bleiben muß. Mit vollem Recht sagt Oechelhäuser über das Spiel des Volkes, daß „die Bewegung und die Ausrufungen während der Rede des Antonius nicht übertrieben werden, die Aufmerksamkeit nicht von seinen Reden ablenken, deren Fluß nicht stören dürfen. Das Volk muß sich hier verhalten, wie die Orchestermusik zum Gesang; begleiten, heben, nicht stören, übertäuben."

Es ist leider Mode geworden, daß gegen dieses an sich so einleuchtende und selbstverständliche Gesetz unablässig auf das gröbste gesündigt wird. Ich habe mich über die verkehrte Behandlung der Volksszenen in meinen Dramaturgischen Blättern (S. 322 ff.) schon so eingehend ausgesprochen, daß ich hier nur auf jene Ausführungen verweisen darf.

Es ist eine Geschmacklosigkeit und Stillosigkeit, die durch nichts zu entschuldigen ist, wenn die Rede des Antonius an Stellen, wo der Dichter keine ausdrücklichen Reden und Zwischenrufe der Bürger vorgeschrieben hat, durch laute Aeußerungen des Volkes unterbrochen wird, und zwar nicht etwa durch ein unverständliches Gemurmel, das da und dort am Platze sein mag, sondern durch „neugedichtete" Zwischenreden und Bemerkungen, die in ihrer Trivialität auf das störendste aus dem

Rahmen des Gedichtes herausfallen. Wieweit sich diese Art, die Volksszenen zu beleben, verirren kann, trat in der Karlsruher Aufführung des Caesar in erschreckender Weise zutage. Da wurde man an verschiedenen Stellen von Antonius' Rede durch ein vonseiten des Volkes eingeworfenes „Ach was!“ aus den höchsten Höhen der Dichtung auf den nüchternen Boden der Alltäglichkeit hinabgeschleudert. Als Antonius sagte:

Doch Brutus sagt, daß er voll Herrschsucht war —

ließen sich die Bürger vernehmen: „Ja, das war er!“ „Das wissen wir!“ Nach den Worten:

Vernähme nur das Volk dies Testament,
Das ich, verzeiht mir, nicht zu lesen denke

erschallte — ein Schlag für jedes feinere Ohr! — ein einstimmiges „Warum!“ aus dem Munde des gesamten Volks. Der kalte Wasserstrahl, womit der in der Dichtung lebende Hörer übergossen wurde, war nicht weniger ernüchternd, als auf des Antonius rhetorische Frage:

So zwingt ihr mich, das Testament zu lesen!

— ein Satz, der höchstens eine stumme Bewegung oder ein leises Gemurmel hervorrufen darf — ein einstimmiges, aufdringliches „Ja!“ aus sämtlichen Kehlen ertönte. Nach den Worten:

Er überwand den Tag die Nervier

wurde der breit dahin strömende Fluß der dichterischen Rede durch Zwischenrufe wie „Das tat er!“ „Er war ein Held!“ unterbrochen, und nach den Worten:

Hier stieß der vielgeliebte Brutus durch

wurde die schaurige Weihestimmung, wovon der Hörer auf der Bühne wie der im Zuschauerraum erfaßt sein müßte, durch ein dazwischengeworfenes „Brutus ist ein Mörder!“ „Ja, das ist er!“ in grausamer Weise vernichtet.

Diese unaufhörlichen Zwischenrufe des Volkes wurden dann besonders störend, wenn sie nach einem bekannten, hierfür beliebten Rezept gleichzeitig und einstimmig aus dem Munde der gesamten Menge ertönten. Als Antonius den Mantel von der blutigen Leiche Caesars zurückzog — ein Moment, der die verschiedensten Gemütsbewegungen bei den einzelnen Bürgern, bei den meisten aber ein atemloses grauenvolles Schweigen her-

vorrufen müßte, bis sich der Schmerz in den vorgeschriebenen Reden zu lösen beginnt — erschallte ein einstimmiges, fortissimo herausgestoßenes „Ha!“ aus dem Munde des gesamten Volks.

Nach den Worten:

Ihr dürft nicht wissen, daß ihr ihn beerbt

stießen 136 Kehlen unisono ein vortrefflich eingeübtes „Beerbt!“ heraus, und 272 Arme fuhren gleichzeitig, wie am Schnürchen gezogen, in die Luft. Auch die 75 Drachmen, die jedem Bürger Roms nach Caesars Testament zufallen sollten, riefen das hierfür so beliebte einstimmige „Ha!“ der gesamten Menge hervor. In ähnlicher Weise wurde die Komparserie in der vorangehenden Kapitolszene behandelt. Auch hier fehlte den Vertretern der stummen Rollen alle Individualisierung; sämtliche Senatoren benahmen sich bei Caesars Ermordung in völlig gleicher Weise. Als Caesar gestorben war, vernahm man aus dem Munde des hinter der Bühne befindlichen, außerhalb des Kapitols gedachten Volkes, das von dem soeben eingetretenen Tode offenbar benachrichtigt worden war, einen einstimmigen Aufschrei, dem sofort wieder — in anerkennenswerter Rücksicht für die Sprecher auf der Bühne — ein tiefes Stillschweigen folgte.

Durch den großen äußern Effekt, den solche einstimmige Zwischenrufe des Volks bei einigermaßen exakter Ausführung auszuüben pflegen, wird die große Masse des urteilsunfähigen Publikums geblendet und verblüfft. Nur wenige Zuschauer vermögen sich darüber klar zu werden, welche namenlose Unnatur in derartigen, in der Wirklichkeit völlig unmöglichen Kundgebungen des Volkes steckt, wie durchaus unkünstlerisch und stilwidrig eine derartige Behandlung der Volkszenen im klassischen Drama ist. Das Publikum wird durch den momentanen äußern Effekt in solcher Weise betäubt, daß es alle Empfindung verliert für das rein Marionettenhafte und Automatische, ja für das Lächerliche, das solchen gemeinsamen, wie aus der Pistole geschossenen Zwischenrufen und der gemeinsamen, auf das Stichwort eintretenden Bewegung sämtlicher auf der Bühne befindlichen Arme anhaftet.

Durch das störende und aufdringliche Zuviel in Ton und Geste des Volks macht sich die Regie eines fehlerhaften Virtuosentums schuldig, eines V i r t u o s e n t u m s d e r R e g i e, das

sich, anstatt bescheiden in der Wiedergabe des darzustellenden Gedichtes aufzugehen, mit seinen eignen Leistungen selbstherrlich und protzig vor die Augen des Publikums drängt. Eine Regie, die ihrer Aufgabe in der richtigen und selbstlosen künstlerischen Weise waltet, wird von dem Gros des Publikums nur in den seltensten Fällen beachtet. Wenn die Regie als solche die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zieht und viel von sich reden macht, kann man mit ziemlicher Bestimmtheit annehmen, daß sie zuviel getan und das Maß des künstlerisch Erlaubten überschritten hat.

Der vierte Akt, der sich durch die Tilgung der Triumvirnsitzung auf die große Szene im Zelte des Brutus (IV, 2 und 3) beschränkte, wurde in der Hauptsache durch die tüchtige Wiedergabe der beiden Hauptdarsteller getragen. Verfehlt aber war die Erscheinung des Geistes, der, nachdem sich der hintere Zeltvorhang von selbst mit einem Male geteilt hatte, in schwarzem Gewande (warum nicht in der Toga, in der er ermordet wurde? Pflegen Geister die Toilette zu wechseln?) unbeweglich außerhalb des Zeltes stand und nach seiner letzten Rede durch das Zusammenfallen des Vorhangs dem Auge wieder entzogen wurde. Der Geist Caesars muß selbstverständlich, wie es auch aus dem Texte mit voller Deutlichkeit hervorgeht („Ha, wer kommt?" „Sie kommt mir näher!") in das Innere des geschlossenen Zeltes treten. Nur so ist die eigentümliche schaurige Stimmung zu erreichen; sie geht verloren, wenn der Blick ins Freie fällt. Auch die Art, wie das Erscheinen des Geistes durch die Stimmung der vorangehenden Szene langsam vorbereitet werden muß, stand nicht auf der Höhe der Dichtung.

Das Massenaufgebot, das der Intendant für den dritten Akt ins Leben gerufen hatte, kam auch den Schlachtenszenen des fünften Aktes zustatten. Die gutangelegte, terrassenförmig sich aufbauende Dekoration schloß nach hinten ab mit einem halbverdeckten tieferliegenden Weg, auf dem die vorüberziehenden Krieger — ein sehr glücklicher Griff — nur mit dem obersten Teil ihres Körpers gesehen wurden. Die Pausen zwischen den einzelnen Szenen des Aktes wurden dazu benutzt, verschiedene Massengefechte, zum Teil auf dem kupierten Terrassenaufbau der Mittelbühne, zum Teil auf dem hintern Hohlweg, in sehr lebendiger

und malerischer Weise über die Bühne zu führen. Ob es freilich nicht ratsamer und künstlerisch feiner ist, alle Kämpfe auf der Bühne soviel als möglich zu vermeiden, das Schlachtgetümmel ausschließlich hinter die Bühne zu verlegen und die Illusion des Hörers hauptsächlich durch Signale, Waffenlärm u. s. w. anzuregen, scheint mir eine offene Frage zu sein. Selbst bei der vollendetsten technischen Ausführung solcher Theaterschlachten wird die Illusion des phantasiebegabten Zuschauers weit mehr gefährdet als angeregt. Auch bei der Karlsruher Aufführung war die Hauptsache: das Wort des Dichters und die Stimmung, sehr häufig in Gefahr, durch den aufdringlichen Lärm der vielen Aeußerlichkeiten erstickt zu werden. Namentlich der wundervolle Abschied zwischen Brutus und Cassius, der eine gewisse Isolierung der Sprechenden verlangt, wurde durch die störende Nähe der Soldatenmassen in seiner Stimmung erheblich geschädigt.

Höchst eigentümliche Effekte wurden durch den häufigen Beleuchtungswechsel in diesen Akt hineingetragen. Der Akt, der sich, wie oben bemerkt, ohne Verwandlung in ununterbrochener Folge abspielte, begann in hellem Tageslicht; bei Brutus' letztem Auftreten wurde es Abend, während seiner Sterbeszene brach die Nacht herein, das Mondlicht überflutete seine Leiche, um alsbald wieder zu verschwinden und mit dem Auftritt der Sieger in der letzten Szene dem rasch aufdämmernden Morgenrot des anbrechenden Tages Platz zu machen. Als der Vorhang sich über Octavius' letzten Worten schloß, hatte sich mit geradezu verblüffender Geschwindigkeit bereits das volle Tageslicht über der Landschaft ausgebreitet. In einer unmittelbar zusammenhängenden Szene, die im ganzen höchstens 10 Minuten spielte, wurde der Zuschauer Zeuge des seltenen Naturphänomens, daß aus dem Tage Abend und Nacht und aus dieser sofort wieder Morgen wurde. Eine derartig freie Behandlung der gewiß an viele Freiheiten gewöhnten Theaterzeit überschreitet die Grenze des Zulässigen. Es war um so unnötiger, lediglich um des äußern Effektes willen aus der Nacht noch einmal in Tagesbeleuchtung überzugehen, als das Auftreten der Sieger mit Fackeln in der nächtlichen Dunkelheit der letzten Szene dem Stück auch äußerlich einen sehr schönen und stimmungsvollen Abschluß gibt.

Der Beleuchtungsschlußeffekt der Bassermannschen Inszenierung wurde dadurch gekrönt, daß Octavius, Antonius und ihre Freunde zunächst ohne alles kriegerische Gefolge auftraten, daß dieses vielmehr in seinem ganzen Massenaufgebot erst unmittelbar vor dem Schluß, und zwar mitten in der letzten Rede des Octavius, von allen Seiten auf die Bühne hereinbrach, um sich in der nunmehr perfekt gewordenen Sonnenbeleuchtung in einem „prachtvollen Schlußtableau" — wie eine Zeitung rühmend hervorhob! — den entzückten Augen des Publikums zu präsentieren. Die Folge war natürlich die, daß die letzten Verse von Octavius' Rede überhört wurden, daß die ganz ruhige und edle Weihe dieser Schlußrede verloren ging zugunsten eines gut beleuchteten Schlußtableaus, auf das sich die Aufmerksamkeit des gesamten Publikums naturgemäß richten mußte.

Dieser Schluß der Vorstellung war in hohem Grade bezeichnend. Er zeigte in hellster Beleuchtung — buchstäblich und bildlich — die Merkmale, die die charakteristischen Kennzeichen der ganzen Vorstellung und des über ihr schwebenden künstlerischen Geistes waren. Wie in der literarischen Einrichtung der Tragödie, war es auch in der Inszenierung der äußere Effekt, der Effekt um jeden Preis, der die führende Rolle spielte auf Kosten der künstlerischen Wahrheit und einer selbstlosen Wiedergabe des dramatischen Gedichtes.

Die neue Inszenierung des Julius Caesar stand in ihrem künstlerischen Gesamtwert entschieden zurück hinter der früheren Karlsruher Inszenierung des Stückes durch Oswald Hancke. Auch die frühere Aufführung hatte in der literarischen Einrichtung nicht in jeder Beziehung auf der Höhe ihrer Zeit gestanden; auch sie hatte zuviel getilgt, was von Wichtigkeit ist, wenn man nicht bloß den einseitig theatralischen Gesichtspunkt im Auge haben will. Aber sie war doch von den gröbsten Mißgriffen, so von der Tilgung der unentbehrlichen Triumvirnszene, frei. Die Einrichtung des letzten Aktes, die den Vorgängen zu Philippi durch zwei offene Verwandlungen weit mehr Wahrscheinlichkeit gab, war der der Neueinstudierung unbedingt vorzuziehen. Ueber das Prinzip, das der Behandlung der Volkszenen zugrunde lag, konnte man auch gegenüber Hanckes Anordnung verschiedener Meinung sein. Aber von den groben Effekt-

haschereien, die die neue Inszenierung beinahe auf Schritt und Tritt begleiteten, war die Hanckesche Aufführung in der Hauptsache frei gewesen; sie war in ihrem Gesamtton einfacher und vornehmer als die spätere Inszenierung.

Vonseiten der Karlsruher Presse wurde der ersten Regieleistung des neuen Intendanten eine geradezu glänzende Aufnahme bereitet. In der allgemeinen Anerkennung, die der ganzen Aufführung zuteil wurde, erhoben sich einzelne Stimmen zu einer wahrhaft frenetischen Begeisterung. Man schrieb von der „Größe des Abends", von dem „künstlerischen Feldherrngenie" des neuen Regisseurs, der den von Mannheim ihm vorausgegangenen Ruf „auf das vollkommenste bestätigt" habe, von der „Hand eines Meisters". Die Aufführung wurde demgemäß als „erstklassiges Meisterwerk" gepriesen, die durch ihre „stilsichere Einheitlichkeit", durch ihren „großen Zug", durch den „Geist der Regie" an die „besten und glänzendsten Tage der Meininger" erinnere. Der Karlsruher Berichterstatter des Schwäbischen Merkurs berichtete von einer Regie, wie sie „seit Jahren" hier nicht mehr zu sehen war und verkündete der Welt mit Emphase: „So wurde seit den Zeiten Devrients in Karlsruhe nicht mehr gespielt." Der Karlsruher Referent für die Münchener Allgemeine Zeitung sprach von der „in gewissem Sinne epochalen Bedeutung" dieser Caesar-Aufführung für die Karlsruher Kunstgeschichte und erkannte in ihr „ein Theaterereignis von nicht zu unterschätzendem Wert." Die einzigen Einwände, die in einer Zeitung gegen die Aufführung erhoben wurden, beschränkten sich auf die Bemerkungen, daß es in der letzten Szene des ersten Aktes nicht dunkel genug auf der Bühne gewesen sei, daß im letzten Akt „einzelne Leichen die Walstatt schmücken" sollten und daß die Römer das Schwert an der rechten Hüfte getragen hätten. — — —

Der Grundton, der aus der Berichterstattung der Presse herausklang, war der: daß Karlsruhe seit Jahren zum erstenmale wieder die würdige Aufführung eines klassischen Schauspiels gesehen habe. Der Unkundige mußte zur Meinung kommen, daß auf dem Gebiete des Karlsruher Schauspiels bis jetzt noch nichts geleistet worden war. Mit gelegentlichen Seitenhieben auf die armselige frühere Direktion wurde nicht gespart. Die Aufführung des Stückes unter Hanckes Leitung wurde

in keiner einzigen Zeitung auch nur mit einer Silbe erwähnt. — — —

Gewiß war eine sachliche Berichterstattung in der Lage, an der Neueinstudierung des Julius Caesar unter der Leitung des neuen Intendanten viele anerkennenswerte Seiten, vor allem die ernste und gewissenhafte Vorbereitung, die Deutlichkeit des Sprechens, die Präzision und äußere Lebendigkeit der Forumszene, die glückliche Anordnung einiger Schlachtenszenen und manches andre, rühmend hervorzuheben. Daneben aber durfte sie die Bedenken gegen die offen zutage liegenden und schwerwiegenden Mängel der Aufführung, insbesondere gegen das unkünstlerische, auf den Geschmack des großen Publikums berechnete Haschen nach Effekt nicht unterdrücken. Vor allem aber mußte sie im Interesse der Gerechtigkeit die frühere Aufführung, die zu den besten der von Oswald Hancke geleiteten Klassikeraufführungen gehört hatte, vergleichend heranziehen und dabei betonen, daß jene frühere Inszenierung hinter der jetzigen im Gesamtbild nicht zurückgestanden hatte, ihr in verschiedenen Punkten aber überlegen gewesen war.

Für mich persönlich war diese Aufführung des Julius Caesar und ihre Aufnahme sehr belehrend. Sie öffnete mir die Augen darüber, was ich selbst und meine künstlerischen Bestrebungen am Karlsruher Hoftheater zu erwarten hatten. Sie klärte mich darüber auf, daß ich da, wo so grelle und aufdringliche Farbeneffekte mit Jubel begrüßt wurden, unmöglich darauf hoffen konnte, den Farbenmischungen, wie ich sie seit einem Jahrzehnt für künstlerische Wirkungen erstrebte, Sympathien zu erringen. Es wurde mir klar, daß die Arbeit, mit der ich mich seit vierzehn Jahren um das Karlsruher Schauspiel bemüht hatte, mehr oder minder vergeblich gewesen war. Für diese Erkenntnis war ich dankbar: denn sie förderte meine Ueberzeugung, daß meines Bleibens am Karlsruher Hoftheater nicht länger sein werde. —

Als zweite Regieleistung des Intendanten ging am 7. Januar Ibsens Jugendwerk Das Fest auf Solhaug mit der Musik von Hugo Wolf in Szene. Die Aufführung dieses Werkes, eines harmlosen Kindes der Romantik, das als eine Jugendarbeit des spätern großen Gesellschaftsatirikers im wesent-

lichen nur literarhistorisches Interesse hat, ist da berechtigt, wo eine geeignete Besetzung der beiden tragenden Rollen, insbesondere der weiblichen Hauptrolle, die Gewähr für eine ausgezeichnete schauspielerische Wiedergabe bietet. In Mannheim, wo Hofrat Bassermann das Stück bereits gegeben hatte, war es durch die sympathische Darstellung der Margit durch Toni Wittels zu einer gewissen Wirkung gebracht worden. In Karlsruhe blieb diese Wirkung völlig aus. Anstelle von Minna Höcker, die die berufene Darstellerin für die Hauptrolle gewesen wäre, wurde darin eine neu engagierte junge Schauspielerin herausgestellt, die der eine reife Künstlerschaft erheischenden Rolle nicht gewachsen war. Dazu kam, daß Margits Partner, Gudmund Alfsön, der beiden Lieder wegen, die er zu singen hatte, mit einem jungen Schauspieler besetzt war, der in jugendlichen Liebhaberrollen schon manche Probe einer hübschen Begabung gegeben hatte, der aber außer seiner musikalischen Befähigung gerade für diese Rolle wenig mitbrachte, dem vor allem das Glänzende und Sieghafte fehlte, was diese Gestalt umstrahlen muß. An dieser verfehlten Besetzung der beiden Hauptrollen scheiterte die ganze Aufführung, die zudem dem Stimmungsgehalt der Dichtung so wenig gerecht wurde und durch die moderne, viel zu aufdringliche Orchestermusik Hugo Wolfs einen so zwitterhaften Charakter erhielt, daß sie einen sehr unerfreulichen Eindruck hinterließ. Auch die Berichte der Presse zeigten nach dem Rausche der Caesar-Begeisterung eine merkliche Ernüchterung.

Als nächste Neuigkeit inszenierte der Intendant Blumenthals Lustspiel Die See Caprice. Vor den seichten Knallbonbonversen dieser schalen und abgegriffenen Lustspielmache, die schon vor einer Reihe von Jahren ihren Kassen-Siegeszug über die deutschen Bühnen gehalten hatte, war das Karlsruher Publikum — dank dem künstlerischen Takt von Dr. Bürklin — bis dahin verschont geblieben. Nun wurde ihm die nachträgliche Ehre seiner Bekanntschaft zuteil. Die Aufführung dieser Nichtigkeit wurde durch eine neue Dekoration und eine geschmackvolle neue Zimmereinrichtung gehoben und durch ein flottes äußeres Zusammenspiel über Wasser gehalten. Doch litt die Darstellung zum Teil an einem unfeinen Zuge, namentlich

an einer allzu starken Absichtlichkeit, womit die Pointen des Dialogs in allzu plumper Deutlichkeit unterstrichen wurden. Namentlich die unmögliche Krasinski-Figur des Dichters Rolf Eberhard, die von der Regie durch Milderung und diskrete Behandlung in das Reich der Möglichkeit erhoben werden müßte, wurde durch Uebertreibung vergriffen und zu einer Gestalt gemacht, die schon auf hundert Meilen weit mit unverkennbarer Deutlichkeit ihren wahren Charakter erkennen ließ. Die junge Frau, die diesem Manne gegenüber auch nur einen Augenblick in Versuchung geriet, wurde auf eine bedenkliche Stufe der geistigen Zurechnungsfähigkeit herabgedrückt.

Als viertes Stück inszenierte Hofrat Bassermann die Tragikomödie Traumulus von Arno Holz und Oskar Jerschke. Das Modestück und der Hauptschlager dieser Spielzeit sollte natürlich auch in Karlsruhe seine kassenfüllende Kraft erproben. Der Siegeszug dieses schwachen und auch in seinen Vorzügen noch bedeutend überschätzten Stückes ist unter anderm auch für eines bezeichnend: für den Mangel an jedem Standesgefühl, der den deutschen Bühnen und ihren Direktionen eigen ist. Gewiß kann es dem Theater an sich nicht verwehrt werden, auch seine eignen Angehörigen, wie alle andern Stände, in einer der Wirklichkeit entsprechenden Weise auf die Bühne zu stellen. Verkehrte Prüderie ist hier gewiß nicht am Platz. Doch ist eine gewisse Grenze geboten. Es dürfte wenig deutsche Stücke geben, wo der Stand der Schauspielerin durch eine so kompromittierende und ausschließlich widerwärtig wirkende Gestalt vertreten ist, wie in Traumulus durch die Theatergrisette Lydia Link, die morgens zwischen 1[25] und 5 Uhr — wie es der lüsternen Neugier des Zuschauers mit großer statistischer Gewissenhaftigkeit unterbreitet wird — einen halbwüchsigen Gymnasiasten in den ersten erotischen Freuden unterrichtet. Die Gestalt der Lydia Link — solche Figuren werden von dem großen Publikum immer als Typen aufgefaßt — müßte für jede Bühnenleitung, die es verschmäht, ihren eignen Stand zu prostituieren, genügen, die Aufführung dieses Stückes abzulehnen.

Die Darstellung der Tragikomödie war im allgemeinen annehmbar und gut und gehörte als Ganzes zu den besten der von dem Intendanten geleiteten Aufführungen. Der dritte Akt

mit der Penälerkneipe wurde, unter Heranziehung von Studierenden der technischen Hochschule, in einem sehr frischen und lebendigen Ensemble gespielt. Einigermaßen vergriffen war die Wiedergabe der Lydia Link, wo die anmutige und vortreffliche junge Darstellerin durch die Regie dazu getrieben wurde, durch die Wahl eines geschmacklosen Kostüms und ein möglichst unliebenswürdiges, brutales Benehmen dem Publikum — allerdings durch ein völlig verkehrtes Mittel — gewissermaßen zu „verdeutlichen", daß es sich hier um eine Schauspielerin der niedersten Gattung handle.

Die Reihe der von Hofrat Bassermann in der ersten Spielzeit seines Karlsruher Wirkens inszenierten Stücke endigte mit Schillers Wilhelm Tell, einer Aufführung, die als Schlußstein des Schillerzyclus auch dadurch ein besonderer Glanz umstrahlte, daß sie in vollständig neuer dekorativer Ausstattung in Szene ging. Das prunkvolle neue dekorative Gewand, aus der Werkstätte von Albert Wolf, verlieh der Vorstellung natürlich erhöhtes Interesse und machte die dankbare Aufgabe, das populärste und wirkungsvollste Werk der gesamten klassischen Literatur neu zu inszenieren, in diesem Falle besonders dankbar und lohnend. Das Interesse an der Aufführung wurde erhöht durch eine sehr glückliche Neubesetzung verschiedener Hauptrollen. Vor allem gewann die Vorstellung ganz bedeutend durch die erstmalige Besetzung der Titelrolle durch Fritz Herz. Das prächtige und frische Talent dieses hochbegabten Künstlers kam der Rolle in jeder Hinsicht zustatten und schuf eine lebensvolle Gestalt, eine fesselnde und interessante künstlerische Leistung, die allerdings noch nicht aus einem Gusse war und der etwas Unfertiges, Unausgeglichenes anhaftete. Die Schuld hieran traf die künstlerische Leitung, die in der Sorge um die geräuschvolle Belebung der Massenszenen das Wichtigere, die Ausarbeitung der schauspielerischen Einzelleistungen vernachlässigte und namentlich dem Darsteller des Tell zu wenig mit ihrer Hilfe zur Seite ging. Es war bezeichnend, daß Fritz Herz einen der wichtigsten Teile seiner Rolle, den Monolog in der hohlen Gasse — da für die Volkszenen Zeit gespart werden mußte — nur auf den letzten beiden Proben genügend probieren konnte. So kam es, daß der Künstler gerade in diesem Monologe, der von einem

Teil der Kritik als der Höhepunkt seiner Leistung gepriesen wurde, nicht auf der Höhe seiner Aufgabe stand und — wie so häufig in Heldenrollen, wenn ihm die Unterstützung der Regie fehlte — in ein geschraubtes Pathos verfiel, das den Boden eines gesunden Realismus mit einem Male unter den Füßen verlor.

Ein weiterer sehr glücklicher Griff des Intendanten war der, daß mit der Rolle des Geßler zum erstenmale Felix Baumbach betraut wurde. Dieser Künstler hat sich viele Jahre mit lyrischen Liebhabern und idealen jugendlichen Helden mühsam und tüchtig abgerungen, ohne doch auf diesem Gebiete zu einem völlig harmonischen Ausgleich zwischen seinem Wollen und Können zu gelangen. Seine eigentliche Begabung liegt, worauf ich schon ziemlich lange hinzuweisen versucht hatte, auf dem Gebiete der Charakter- und Intrigantenrollen. Der erste Versuch, den ich nach dieser Richtung gemacht hatte, indem ich ihn den Tyrannen Pandolfo in Weigands Tessa spielen ließ, hatte meine Ansicht bestätigt. Auch Hofrat Bassermann schien diese Meinung zu teilen und übertrug ihm die Rollen des Wurm und des Geßler. Auch diesmal mit vollkommenem Gelingen. Baumbachs Geßler war eine überraschend fertige, überaus charakteristische und eindrucksvolle Leistung. Sehr mit Unrecht wurde er von einem Teil der Kritik getadelt und ihm vorgeworfen, daß er allzusehr „Theaterbösewicht" gewesen sein. Als ob Geßler, der wahre Typus des schleichenden, raffiniert-boshaften Theatertyrannen überhaupt zu sehr auf den Bösewicht hin gespielt werden könnte oder den völlig unangebrachten Versuch einer Vermenschlichung vertrüge!

Die Hauptsorge der Regie blieb auch in dieser Vorstellung auf die Anordnung der Massenszenen gerichtet. Das Beste war die Szene des Apfelschusses, die in den Hauptzügen sehr lebendig und wirkungsvoll war. Doch krankte auch sie wie die Volkszenen in Caesar an einem störenden Zuviel in der Bewegung des Volks, an dem verfehlten System der Unisonorufe, die mit gemeinsamen „Ahs" und „Ohs" an den verschiedensten Stellen die Reden der Sprecher unterbrachen (vgl. meine Dramat. Blätter S. 322 ff.), an unablässigen mehr oder minder lauten Kundgebungen des Volks, die sich aufdringlich und

störend zwischen die Worte des Dichters drängten. Wichtige Momente wurden völlig vergriffen: als Tell den zweiten Pfeil in seinen Koller steckte, begleitete er diesen Vorgang, der möglichst unauffällig ausgeführt werden muß und nur von dem scharfen Auge des Vogtes beobachtet wird, mit einer großen theatralischen Geste, indem er den Pfeil, gleichsam seine Absicht beteuernd, zum Himmel hob — eine Geste, die naturgemäß die Aufmerksamkeit des gesamten Volks auf seine Absicht hätte richten müssen und dem Landvogt selbst sein Vorhaben auf das deutlichste verraten hätte. Während der letzten Vorbereitungen zum Schuß war Tell durch die Komparserie nicht genügend gedeckt, sodaß die Aufmerksamkeit auf ihn, statt wie beabsichtigt, auf das Gespräch zwischen Geßler und Rudenz gerichtet blieb. Zum Gelingen dieser Szene ist es notwendig, daß Tell durch die Anordnung der Regie ganz und gar den Augen des Zuschauers entzogen wird.

Die störende Uebertreibung in der Bewegung und dem Lärmen des Volks erreichte ihren Höhepunkt in der 1. Szene des 5. Aktes, wo die Aufmerksamkeit von dem gesprochenen Wort unablässig auf die Manipulationen der Masse gelenkt wurde. Die Zerstörung von Zwing-Uri, die durch den Einsturz einiger Balken in mehr erheiternder als überwältigender Weise versinnlicht wurde, rief den Wunsch wach, daß sich die Bühne doch stets der Grenzen ihres Könnens bewußt bleiben und den Augen des Zuschauers Vorgänge entziehen möchte, deren Ausführung selbst bei der vollendetsten Technik nur mehr oder minder kleinlich und auf alle Fälle zerstreuend wirkt.

Durchaus matt, nüchtern und stimmungslos blieb — trotz der Belebung des Volks durch unangebrachte Zwischenreden — der Eindruck der Rütliszene. Die vortrefflichen Winke, die Bulthaupt für die Anordnung dieser Szene, desgleichen für die Darstellung der Rösselmannepisode gegeben hat, blieben unberücksichtigt. Es ist bezeichnend, das die ausgezeichneten Bücher des Bremer Dramaturgen, die sich einer so weiten Verbreitung und Beliebtheit in der deutschen Lesewelt erfreuen (von dem 1. Bande der Dramaturgie liegt schon die 10. Auflage vor) nur von denen nicht gelesen werden, denen sie am meisten von Nutzen wären. Auch die Regiepartitur des Wilhelm Tell von

Heinrich Jantsch, die dem Regisseur, trotz zahlreicher Verkehrtheiten und geschmacklosen Uebertreibungen, viele nützliche und beachtenswerte Winke bietet, ist für das deutsche Theater vergeblich geschrieben. Sonst wäre es nicht möglich, daß bei der Karlsruher Neueinstudierung des Tell das geschmacklose und unsagbar lächerliche Regiemätzchen wiederkehrte: daß bei dem dritten Verse des Rütlischwurs:

Wir wollen trauen auf den höchsten Gott
Und uns nicht fürchten vor der Macht der Menschen

die Landleute die erste Zeile knieend, in langsamem Tempo, in leisem, betendem Tone sprechen, dann mit einem Male wie von der Tarantel gestochen aufspringen und die zweite Zeile in einem energischen Furioso herausstoßen — eine Theatralik, die auf den Humorbegabten eine überwältigend komische Wirkung übt.

Verfehlt war auch die dekorative und szenische Anordnung in der hohlen Gasse, die bekanntlich als ein Reit- und Fahrweg vom Dichter gedacht ist („Man fahre aus dem Weg!") und ihren Zugang von hinten nicht durch einen über Stufen führenden Zickzackweg haben darf. Die Verwendung von Pferden auf der Bühne suche ich auf das entschiedenste überall zu bekämpfen; aber an einer Stelle sind sie unentbehrlich: in der Szene der hohlen Gasse. Durch ihre Beseitigung wird die Situation ins kleinliche und lächerliche gezogen. Der Hochzeitszug darf nicht unter lautem Johlen und Lärmen im Eiltempo über die Bühne rasen: er muß in einer gewissen gemessenen Feierlichkeit, wie es bei derartigen Zügen üblich ist, und in ruhiger Heiterkeit über die Bühne ziehen; Tell betrachtet das Schauspiel, auf seinen Bogen gelehnt; das ist ein wohlberechnetes und fein empfundenes lyrisches Stimmungsbild, das nach dem Monologe Tells eine tiefe Wirkung übt. Durch die in Karlsruhe beliebte Anordnung kam diese Stimmung nicht zu ihrem Recht. In gleicher Weise wurde durch die Beseitigung des Wanderers, der erzählt, daß der Vogt heute nicht mehr zu erwarten sei, ein prachtvolles retardierendes Moment, das der Dichter dieser Szene gegeben hat, beseitigt. Bei der Ermordung Geßlers tauchte das bekannte entstellende Mätzchen wieder auf, das Tell schon vor und während des Schusses sichtbar auf dem Felsen erscheinen läßt. Es

war eine seltsame Ironie, daß ungefähr gleichzeitig mit der Karlsruher Tell-Aufführung meine Dramaturgischen Blätter an die Oeffentlichkeit kamen, worin ich u. a. auch die unglaubliche Torheit dieses alten Theaterbrauches wieder in Erinnerung zu bringen suche. Daß dieser sich auch bei einer Neueinstudierung des Tell am Karlsruher Hoftheater wieder einstellen durfte, demselben Theater, an dem ich beiläufig seit 15 Jahren als sogenannter Dramaturg und Regisseur zu wirken die Ehre hatte, konnte mich mit einem Gefühle freudiger Genugtuung über den Umfang meines künstlerischen Wirkungskreises erfüllen.

Die schwierige Anfangszene des Stücks mit der Rettung Baumgartens kam durch eine verkehrte und ungenügende Besetzung wichtiger Rollen nicht zu ihrer Geltung. In der Szene vor Zwing-Uri durfte die Bühne während des letzten Gesprächs zwischen Tell und Stauffacher — angesichts der im Bau begriffenen und mit zahlreichen Gerüsten und Leitern versehenen Feste — nicht völlig von Menschen entleert sein. Den Schluß dieser Szene, den Sturz des Schieferdeckers mit dem ersten Auftreten Berthas, wegzulassen, um Tell und Stauffacher einen „guten Abgang" zu sichern, ist eine dramaturgische Sünde, die der Karlsruher Bühne mit vielen andern eigen ist. Zu den besten Teilen der Vorstellung gehörte die letzte Szene des ersten Aktes zwischen Walter Fürst, Melchthal und Stauffacher, die namentlich durch Hans Illigers in echt Schillerschem Stile gehaltene Wiedergabe des Melchthal zu schöner Wirkung kam.

Dieser Schillersche Stil — das Schwerste freilich für die heutige Schauspielkunst — war sonst leider nicht allzu reichlich in der Aufführung vertreten. Statt dessen machte sich auch hier vielfach ein bloßes Haschen nach Effekten, ein Streben nach grellen äußerlichen Wirkungen bemerkbar, während das Wesentliche und das Wichtige im Dunkel blieb. Es fehlte den meisten Szenen vor allem ein Moment, das bei der heutigen Inszenierung der klassischen Stücke unerläßlich ist: die Herausarbeitung der dichterischen Stimmung. Es fehlte der Aufführung, was auch der Vorstellung des Caesar gemangelt hatte: die Hand einer überlegenen und feinempfindenden, den Intentionen der Dichtung liebevoll nachspürenden künstlerischen Regie.

Das Repertoire der neuen Aera.

Was das Repertoire im allgemeinen betrifft in der ersten Spielzeit der Bassermannschen Intendanz, so wäre es ungerecht, hierauf ein abschließendes Urteil über das Wirken des neuen Intendanten gründen zu wollen. Jeder neue Bühnenleiter muß sich erst langsam und allmählich in die neu an ihn herantretenden Verhältnisse einarbeiten, er kann in dem ersten Jahre seines Wirkens noch keine volle Verantwortung für seine Tätigkeit tragen, schon deshalb, weil er im Spielplan meist noch eine Reihe von Schulden aus der vergangenen Spielzeit zu übernehmen und Stücke zu geben hat, die nicht auf sein Konto, sondern das seines Vorgängers zu setzen sind. Hofrat Bassermann trat im Schauspiel in Verhältnisse, die seiner Beurteilung in der ersten Spielzeit besondre Rücksicht zusichern müssen. Durch den unerwartet raschen Tod von Heinrich Reiff erlitt das Schauspiel einen äußerst schweren und schmerzlichen Verlust, dessen Folgen sich in der Bildung des Repertoires beinahe auf Schritt und Tritt bemerkbar machten und die Tätigkeit des Schauspiels auf das nachteiligste hemmten. Zur Schaffung eines Ersatzes mußten zahlreiche Gastspiele stattfinden; dazu kamen viele andre Gastspiele, da Hofrat Bassermann der Meinung war, das Personal auch nach verschiedenen andern Seiten neu rekrutieren und erweitern zu müssen. Diese fortwährenden Gastspiele übten natürlicher Weise eine sehr schädigende Wirkung auf eine ruhige und systematische Entwicklung des Spielplans aus. Dazu kam, daß der Schillerzyklus, der für die Zentenarfeier von Schillers Todestag wie in andern Städten so auch in Karlsruhe zur Ehrenpflicht geworden war, einen ziemlich breiten Raum in dem Spielplan einnahm und das Novitätenrepertoire mehr oder minder einengte.

Aber auch wenn man alle diese besondern Umstände bei der Beurteilung des Spielplans in Rücksicht zieht, muß man die literarische Ausbeute aus dem Repertoire dieser Spielzeit als ziemlich dürftig bezeichnen. Von den Neuigkeiten, die auf das Konto des neuen Intendanten fielen und die Anspruch auf eine gewisse literarische Bedeutung erheben konnten, ist neben Ibsens romantischem Jugendwerk und allenfalls drei einaktigen Stücken

von Ebner-Eschenbach, Tschechow und Courteline (Ohne Liebe, Der Bär, Der gemütliche Kommissär) — das Mode- und Kassenstück Traumulus kann hierher nicht gezählt werden — nur Hermann Heijermans' Schauspiel Kettenglieder zu nennen. Dieses auf alle Fälle hochinteressante, in der Charakterzeichnung teilweise ausgezeichnete Werk, dessen Vorführung schon deshalb auf allgemeinen Dank hätte rechnen dürfen, weil der vielgenannte holländische Dichter damit zum erstenmal in Karlsruhe zum Worte kam, wurde von dem größten Teil des Publikums und einem großen Teil der Presse, indem man sich über das rein Stoffliche nicht zu erheben vermochte, in unzweideutiger Weise abgelehnt. Die Empörung des Philisters, der sich über das stellenweise allerdings stark verzerrte Konterfei seines eignen Ichs nicht eben geschmeichelt fühlte, kam in sehr ergötzlicher Weise zum Ausdruck in der Besprechung des Karlsruher Zentrumsblattes, das nicht Worte genug der Entrüstung fand über den „vulgären" und „abstoßenden" Charakter des Stücks, in dem „Worte von unerhörter Kühnheit" fielen, die „selbst den von aller Prüderie freien Hörer anwiderten". Die Aufnahme dieses Stücks war insofern bezeichnend, als sie in charakterischer Weise zeigte, wie unendlich schwer und undankbar es war, modernen literarischen Bestrebungen in Karlsruhe einigen Boden gewinnen zu wollen.

Anstatt gleichwohl zu versuchen, interessante neue Stücke, die sich trotz der besondern Verhältnisse des Karlsruher Hoftheaters wohl hätten finden lassen, dem Spielplan zu gewinnen, verbrachte man einen großen Teil der Zeit in diesem Spieljahr mit unnützen und zeitraubenden Neueinstudierungen überlebter Lustspiele, wie Doktor Klaus, Der Veilchenfresser, Er muß aufs Land, Der Kompagnon, Die wilde Jagd, Der Bibliothekar (die drei letzten Stücke waren durch Gastspiele angeblich notwendig geworden). Indem die Intendanz solche Stücke wieder hervorholte, bekundete sie allerdings eine sichere und feine Fühlung mit dem Geschmack des großen Publikums und einem Teil der Karlsruher Presse, die bei derartigen Gelegenheiten aus vollem Herzen in die Freude der Theaterbesucher einstimmte und mit Ueberzeugung die Vorzüge dieser Stücke pries gegenüber den „obscönen und obendrein lang-

weiligen Figuren", wie sie eine große Zahl „moderner" Stücke zu bieten pflege. Es gibt in der Tat kaum ein Stück, das alt und ehrwürdig genug ist, um nicht bei dem Gros des Karlsruher Publikums — noch im Zeitalter eines Ibsen, Maeterlinck und Gorki — jeder Zeit die reinste und ungemischteste Freude hervorzurufen. Unter allen Stücken, die ich während meiner zehnjährigen Regietätigkeit hier in Szene setzte, habe ich den größten äußern Erfolg errungen mit einer Neueinstudierung der — Birch-Pfeifferschen Grille, die wahre Stürme eines nicht endenwollenden Beifalls entfesselte.

Es ist anerkennend hervorzuheben, daß in der neuen Aera mit außerordentlichem Fleiß, teilweise beinahe mit atemloser und fieberhafter Hast gearbeitet wurde. Die Zeit wurde in jeder Beziehung ausgenutzt, jeder freie Vormittag, jede freie Stunde des Nachmittags wurde, wo es nur immer ging, für eine Probe verwertet, alles wurde aufgeboten, dem Publikum durch ein vielseitiges Repertoire möglichst viel Abwechslung und — der Kasse möglichst große Einnahmen zu verschaffen. Das bedeutete in einer Beziehung einen Fortschritt gegen früher, wo unter der Intendanz von Dr. Bürklin vielfach vielleicht etwas zu bequem gearbeitet worden war. Man hatte die Zeit nicht immer genügend ausgenutzt und dadurch versäumt, das Repertoire, wie es sehr gut wohl geschehen konnte, da und dort etwas reichhaltiger zu gestalten. War unter Bürklin in dieser Beziehung hie und da zu wenig geschehen, so wurde jetzt des Guten nach dieser Seite beinahe zu viel getan. Es wurde stellenweise so fieberhaft gearbeitet, daß die Darsteller häufig außer Atem kamen und Ruhe und Besinnung zu verlieren drohten — eine Art des Arbeitens, die an den Betrieb der bloßen Geschäftstheater erinnerte und die Ruhe und Ausgeglichenheit der Vorstellungen, wie sie an einer Kunstbühne zu wünschen sind, da und dort wohl gefährdete.

Trotz dieses großen Kraftaufwandes war das Gesamtresultat der Spielzeit keineswegs besonders hervorragend. Ihr Repertoire stand an literarischem Reize jedenfalls bedeutend zurück hinter dem, was unter der Direktion von Dr. Bürklin geleistet worden war.

Das Publikum freilich und die Presse schienen im allgemeinen sehr zufrieden zu sein. Nirgends wurde auch nur

der leiseste Ruf laut nach dem, was dem Karlsruher Schauspiel in den letzten Jahren der Bürklinschen Intendanz sein charakteristisches Gepräge gegeben hatte. Bei manchen Ausstellungen im einzelnen bewahrte die Kritik in der Hauptsache doch nach wie vor eine sehr freundliche und wohlwollende Haltung gegenüber der neuen Direktion.

Einen über alles Maß begeisterten Apologeten seines Wollens und Wirkens aber hatte der Intendant in dem Berichterstatter des Karlsruher Zentrumblattes gefunden. Mit unentwegtem Opfermut trat dieser für die neue Aera des Karlsruher Hoftheaters in die Bresche und wurde nicht müde, in zahlreichen großen und kleinen Artikeln auf die große „reorganisatorische und reformatorische" Tätigkeit des neuen Intendanten hinzuweisen und seiner Genugtuung freudigen Ausdruck darüber zu geben, daß das Karlsruher Theater sich jetzt „höhere Ziele stecke als früher", daß endlich der „richtige Mann" an die Spitze des Instituts getreten sei, der berufen und befähigt sei, die Karlsruher Bühne „auf die Höhe ihrer Zeit zu heben" und mit dem „Schlendrian" und den „zerfahrenen Verhältnissen" des „ancien régime" gründlich aufzuräumen. Man konnte sicher sein, in den Berichten dieses Kunstrichters, der zwei Karlsruher Zeitungen mit der Milch seiner Weisheit versorgte und der sich, wie man allgemein wußte, des besondern Vertrauens und Wohlwollens der Generaldirektion erfreute, ein zuverlässiges Echo aller Anschauungen und Urteile zu finden, wie sie in den Bureaux der Hoftheaterintendanz vertreten waren. Es würde sich in einer ernstgemeinten Schrift kaum lohnen, auf die literarischen Leistungen dieses Kunstrichters, die in dem Archiv der Karlsruher Karnevalgesellschaft der Nachwelt hoffentlich in würdiger Form erhalten werden, mit einem Worte einzugehen, wenn ihnen nicht doch eine gewisse symptomatische Bedeutung für das Karlsruher Kunstleben inne wohnte. —

Dadurch daß Hofrat Bassermann selbst als Regisseur in umfangreichem Maße tätig war, besaß das Karlsruher Hoftheater in dieser Spielzeit nicht weniger als drei Schauspielregisseure. Es ist einleuchtend, daß dies eine bedeutende Einschränkung meiner eignen Tätigkeit zur Folge hatte. Abgesehen von den Stücken, die ich in den ersten Wochen der Spielzeit inszeniert

hatte und die mir noch von Dr. Bürklin zur Inszenierung übergeben worden waren — der Uraufführung von Weigands Agnes Korn, der von Albert Geigers Maja und einer Neueinstudierung von Schillers Fiesko — hatte ich unter der Intendanz von Hofrat Bassermann in dem Zeitraum eines halben Jahres von Anfang Dezember bis Mitte Juni im ganzen nur zwei neue abendfüllende Stücke und einen kleinen Einakter zu inszenieren: Heijermans' Kettenglieder, Kadelburgs seichtes und nichtssagendes Lustspiel Der Familientag und der Ebner-Eschenbach harmlose kleine Plauderei Ohne Liebe. Stücke wie Anzengrubers gewaltiges Meisterwerk Das vierte Gebot und Hebbels grandiose Herodes-Tragödie, deren Annahme ich bei Dr. Bürklin noch durchgesetzt hatte und die mir von diesem zur Vorbereitung und Inszenierung übergeben worden waren, kamen nicht zur Aufführung.

Es bedarf nur eines flüchtigen Hinblicks auf das, was in den letzten Jahren der Bürklinschen Intendanz an Regiearbeit in meinen Händen gelegen hatte (vgl. oben S. 14, ff.), um zu erkennen, in welcher Weise sich meine Tätigkeit am Karlsruher Hoftheater — quantitativ sowohl wie qualitativ — unter der neuen Intendanz verändert hatte. Nimmt man dazu, daß ich an der eigentlichen künstlerischen Oberleitung des Institutes, an dem Aufbau des Spielplans und an der Ordnung der Personalfragen unter den jetzigen Verhältnissen so gut wie unbeteiligt war, so wird es deutlich, daß ich aus einer ersprießlichen künstlerischen Tätigkeit in die Stellung eines mehr oder minder nebensächlichen Subalternen herabgedrückt war. Ich mußte mir sagen, daß mein jetziges Amt mit ähnlichem Erfolge gerade so gut von einem der zahlreichen Routiniers und Dutzendregisseure am deutschen Theater ausgefüllt werden konnte.

Daß ich auch auf meinem eigensten Gebiete, dem der textlichen Einrichtung der von mir inszenierten klassischen Dramen, für die Zukunft nicht sicher vor Eingriffen der obersten Leitung sein konnte, lehrte mich ein an sich sehr unwesentlicher, aber im Zusammenhang der Dinge doch charakteristischer Vorgang. Als Ende Januar im Zyklus der Schillerschen Dramen Don Karlos, der vor zwei Jahren in einer völligen Neueinrichtung von mir inszeniert worden war, gegeben werden sollte, wünschte

Hofrat Bassermann, der jene Einrichtung nicht zu kennen schien, das Buch zu sehen, das der jetzigen Karlsruher Aufführung des Stückes zugrunde liege. Ich ließ ihm sofort ein Exemplar meiner vor einem Jahr im Buchhandel erschienenen Bühneneinrichtung der Tragödie übersenden. Nach einigen Tagen erhielt ich das Buch zurück, nebst einer Bleistiftnotiz, die die Weisung enthielt, die in meiner Einrichtung gestrichene Erzählung Posas im ersten Akt „Zwei edle Häuser in Mirandola" in die Aufführung wieder aufzunehmen. Dieser Strich, den der Dichter selbst in den Prosafassungen seiner Bühnenbearbeitung vorgenommen hatte, war in der Einleitung zu meiner Ausgabe und in meinem diesbezüglichen Aufsatze des Marbacher Schillerbuchs ausführlich von mir motiviert worden. In der Tat ist Posas Erzählung, abgesehen von ihrem geringen dichterischem Reiz, der einzige tote Punkt in dem sonst so vortrefflichen und dramatisch bewegten ersten Akte der Tragödie und kann zugunsten von vielem andern, was zum Verständnis unentbehrlich ist, ohne alle Skrupel geopfert werden. Da man über diesen Strich indessen, wie ich zugebe, verschiedener Meinung sein kann, und ich darin trotz meiner feststehenden persönlichen Ansicht keinen Kardinalpunkt meiner Einrichtung zu erblicken brauchte, so fügte ich mich ohne weiteres in die von dem Intendanten getroffene Anordnung, wenn ich gleich entschlossen war, bei künftigen Fällen ähnlicher Art, wo wichtigere Punkte meiner Bearbeitungen in Frage standen, unter allen Umständen auf der Wahrung meines künstlerischen Standpunktes zu bestehen.

Der Fall Hancke.

Mein Entschluß, eine Lösung meines Verhältnisses zum Karlsruher Hoftheater anzustreben, wurde beschleunigt durch die eigentümlichen Vorgänge, die zur Pensionierung des Oberregisseurs Direktor Hancke führten. Da der „Fall Hancke" in den Berichten der Presse bis jetzt nur eine durch zahlreiche Unrichtigkeiten entstellte und ganz einseitig gefärbte Darstellung erfahren hat, sehe ich mich gezwungen, an der Hand der authentischen Tatsachen ausführlich auf diese Vorgänge einzugehen.

Nicht sehr lange nach dem Dienstantritt von Hofrat Bassermann hatte zwischen diesem und Direktor Hancke eine Besprechung über den für diese Spielzeit geplanten Schillerzyclus stattgefunden. Direktor Hancke teilte dem Intendanten mit, welche Stücke bisher von ihm, welche von mir inszeniert worden waren. Er fügte hinzu, daß es ihm, dem Intendanten, selbstverständlich frei stehe, hierin nach Belieben seine neuen Dispositionen zu treffen; er habe nur eine Bitte: daß die Regie des Wilhelm Tell für diese Spielzeit in seinen Händen bleibe; volle 24 Jahre habe er diese Vorstellung am Karlsruher Hoftheater geleitet unter dem Druck der äußerst dürftigen und armseligen dekorativen Ausstattung, die dafür zur Verfügung stand; zu wiederholten Malen habe er bei seinen Vorgesetzten eine neue dekorative Ausstattung des Stückes beantragt; von Dr. Bürklin war diese neue Ausstattung gelegentlich der bevorstehenden Zentenarfeier endlich genehmigt, vorbereitet und durch Bewilligung einer Schweizer Studienreise für den Theatermaler Wolf aus den privaten Mitteln des Generalintendanten in die richtigen Wege geleitet worden. Es war unter diesen besondern Umständen wohl keine ungerechtfertigte Bitte von Hancke, daß die Regie des Stückes bei der bevorstehenden Neuinszenierung in seinen Händen bleibe. Die Bitte war um so mehr berechtigt, als Direktor Hancke im Begriff stand, im Juni 1905 das Jubiläum seiner 25jährigen Zugehörigkeit zum Karlsruher Hoftheater zu feiern und zu dieser Gelegenheit wohl um eine Jubiläumsvorstellung bitten durfte, die äußerlich einen würdigen Rahmen zeigte. Der Intendant konnte dem langjährigen Oberregisseur der Karlsruher Bühne diese gerechtfertigte Bitte um so eher gewähren, als er gemäß seiner Stellung ja in der Lage war, auch bei einer nominell von einem seiner Regisseure geleiteten Vorstellung seine eignen künstlerischen Grundsätze, seine überlegenen künstlerischen Intentionen zum Ausdruck zu bringen — vorausgesetzt natürlich, daß diese überlegenen künstlerischen Intentionen vorhanden waren und daß er Takt und Feingefühl genug besaß, seinen künstlerischen Einfluß — was an sich gewiß nicht schwer ist — in einer für den Regisseur nicht verletzenden Weise geltend zu machen. Den Intendanten aber schien ein so entsagungsvolles, bloß der Sache dienendes Wirken nicht zu reizen; er war — vom menschlichen Standpunkt

gewiß begreiflich — von dem persönlichen Ehrgeiz beseelt, die Lorbeern, die der Glanz einer neuen dekorativen Ausstattung, besonders unter dem Taumel der zu erwartenden Schiller-Begeisterung, auch für den Regisseur versprach, auf seinem eignen Haupte zu sammeln.

Auf jene Bitte des Direktors Hancke hatte sich Hofrat Bassermann zunächst nicht ausgesprochen. Bald aber zeigte es sich, daß er gesonnen war, die Regie der bevorstehenden Tell-Aufführung an sich zu nehmen, ohne daß er freilich die naheliegende Konsequenz zog, Direktor Hancke wenigstens — von seinem Entschluß in Kenntnis zu setzen. Aus dem Umstand, daß der Intendant in einer Repertoiresitzung (Ende April) eine Leseprobe des Wilhelm Tell ansetzte, mußte Direktor Hancke entnehmen, daß die Regie des Stücks ihm abgenommen war.

In der an sich gewiß sehr begreiflichen Erregung über das Vorgehen der Generaldirektion ließ sich der sonst so kluge und besonnene Oberregisseur dazu verleiten, einen Brief an den Intendanten zu schreiben, der diesem eine willkommene Waffe an die Hand gab. Direktor Hancke sagte in diesem Briefe — der Wortlaut ist mir nicht gegenwärtig — ungefähr das Folgende: er entnehme aus den Vorgängen der letzten Sitzung, daß seine Bitte hinsichtlich der Regie des Wilhelm Tell nicht genehmigt worden sei; er komme sich vor wie ein Mann, der Jahrzehnte lang auf einem elenden Strohlager gelegen habe; im Augenblick, wo er im Begriff stehe, ein gutes und sauber zugerichtetes Bett zu erhalten, lege sich ein andrer hinein; er sei natürlich nicht in der Lage, etwas dagegen zu tun, da Gewalt in der Welt bekanntlich vor Recht gehe; doch habe er von jetzt an die feste Ueberzeugung gewonnen, daß er sich vonseiten des Intendanten eines offenbaren Uebelwollens zu versehen habe.

Dieser Brief war an sich gewiß nicht korrekt und enthielt vom Standpunkt des Subordinationsverhältnisses einen Verstoß gegen die Disziplin. Ebenso verkehrt war es auf der andern Seite, den in einer begreiflichen Erregung geschriebenen Brief zu einem Staatsverbrechen aufzubauschen.

Es war vor allem zu berücksichtigen, daß dem Brief zahlreiche mildernde Umstände zur Seite standen: mildernde Umstände zunächst in den geschilderten Vorgängen, die zur un-

mittelbaren Veranlassung des Briefes geworden waren; mildernde Umstände ferner dadurch, daß Direktor Hancke seit Wochen und Monaten schwer gereizt war durch die Art der künstlerischen Behandlung, die er unter der neuen Intendanz zu erfahren hatte.

Es lag auf der Hand, daß die autokratische Bühnenleitung von Hofrat Bassermann, die fortwährend über die Köpfe seiner Regisseure weg über die wichtigsten künstlerischen Fragen zu entscheiden liebte, einen seit 24 Jahren an dem Karlsruher Hoftheater tätigen Künstler, der zudem dem Intendanten gegenüber an Jahren der ältere war, besonders empfindlich berühren mußte. Direktor Hancke hatte unter Putlitz eine äußerst selbstständige Machtstellung am Karlsruher Theater eingenommen, er hatte auch unter Bürklin eine sehr einflußreiche Stellung an dieser Bühne bekleidet. Einem solchen Manne gegenüber war vonseiten des neuen Intendanten auf alle Fälle eine gewisse Rücksicht, eine gewisse schonende und taktvolle Behandlung angebracht, deren Unterlassung sich in dem gegenseitigen dienstlichen Verhältnis auf das bitterste rächen mußte. Es mußte für Direktor Hancke im höchsten Grad empfindlich sein, bei der Entscheidung über künstlerische Fragen, an deren Beantwortung er bis jetzt in hervorragendem Maße beteiligt gewesen war, einfach übergangen zu werden. Daß dies aber, von vereinzelten Ausnahmen abgesehen, bereits von Anfang an geschah und nicht etwa erst im Lauf der spätern Spielzeit, wo sich naturgemäß eine gewisse Spannung zwischen dem Intendanten und seinem Oberregisseur eingestellt hatte: zeigt der Umstand, daß schon das Engagement der Vertreterin eines so wichtigen Faches wie das der sentimentalen Liebhaberin, das Engagement von Melanie Ermarth, die Anfang Dezember, also ca. 6 Wochen nach Hofrat Bassermanns Dienstantritt, in Karlsruhe gastierte, Direktor Hancke sowohl wie mir durch die Mitteilung der Presse bekannt wurde. Die zahlreichen Gastspiele auswärtiger Künstler, die der Intendant unaufhörlich für notwendig hielt, wurden ausschließlich durch ihn, ohne jede Mitwirkung seiner Regisseure, angeordnet und ausgewählt. Wie wenig Direktor Hancke in Dinge eingeweiht war, die ihn und die von ihm geleiteten Vorstellungen zu allernächst betrafen, zeigt die Tatsache: daß er nicht bloß einmal, sondern öfters ge-

nötigt war, in der Regiesitzung an den Intendanten die Frage zu richten: „Wer ist der Gast, der nächsten . . . . . die Rolle des H. spielen wird?“ Die Uebergehung und Ignorierung der künstlerischen Schauspielvorstände steigerte sich in der Weise, daß der Intendant Mitte März Direktor Hancke die Inszenierung einiger Einakter übertrug und gleichzeitig auf eigne Hand die Rollen der Stücke austeilte, ohne den inszenierenden Oberregisseur auch nur um seine Meinung gefragt zu haben. Kein billig Denkender wird es Direktor Hancke verargen, daß sich dessen mit der Zeit eine immer wachsende Gereiztheit und Verstimmung bemächtigte. Die Tell-Angelegenheit brachte den vollen Becher zum Ueberfließen und veranlaßte den bekannten, verhängnisvollen Brief des Oberregisseurs.

Die von den Zeitungen verbreitete Nachricht, der Intendant habe durch dritte Hand den Versuch gemacht, Direktor Hancke zur Zurücknahme dieses Briefes zu bewegen, ist unrichtig. Vielmehr wurde auf Grund des Briefes, den man der Kenntnis des Großherzogs zu unterbreiten nicht versäumt hatte, eine Disziplinaruntersuchung gegen Direktor Hancke eingeleitet. Ein Versuch, den man vorher machte, Direktor Hancke zu veranlassen, freiwillig um seine Pensionierung nachzusuchen, war gescheitert, da Hancke abgesehen von seiner noch unanfechtbaren Leistungsfähigkeit mit Recht der Ansicht war, daß der gegenwärtige Moment für ein derartiges Gesuch von seiner Seite durchaus ungeeignet wäre.

Im Hinblick auf die nun folgenden Schritte hatte man wohl die richtige Empfindung, daß der ominöse Brief allein nicht genüge, darauf eine erfolgversprechende Disziplinaruntersuchung gegen den Oberregisseur zu gründen. So verfiel man auf den Gedanken, als weitere belastende Momente das angeblich ungebührliche Verhalten des Direktors gegen den Intendanten in den Regiesitzungen heranzuziehen. Zu diesem Zwecke wurden die übrigen Mitglieder der Regiesitzung — der Verwaltungsbeamte, der Opernregisseur und die beiden Kapellmeister, von denen der eine vor neun Monaten in den Verband des Hoftheaters getreten war — von der Generaldirektion veranlaßt, ihre schriftlichen Gutachten über das Benehmen von Direktor Hancke gegen den Intendanten in den Sitzungen abzugeben.

Von einer Verhörung meiner Person, der ich ja ebenfalls sämtlichen Regiesitzungen angewohnt hatte, sah man — seltsamer oder vielleicht besser begreiflicher Weise — ab. Wie ich später allerdings erfuhr, hatte meine Uebergehung in diesem — Zeugenverhör darin seine natürliche Ursache, daß ich als ein Mitschuldiger von Direktor Hancke angesehen wurde und sich die Disziplinaruntersuchung deshalb gleichzeitig gegen meine Person richten sollte. Eine weitere Eigentümlichkeit dieses gerichtlichen Verfahrens bestand darin, daß die einzelnen Zeugen, die sich über die fragliche Sache äußern sollten, nicht einzeln und für sich vernommen wurden, sondern daß sie — wie der Inhalt der Gutachten, die sich auf einander beriefen, klar bewies — gegenseitige Kenntnis von ihren Aeußerungen besaßen: ein Umstand, der es, abgesehen von andern begreiflichen menschlichen Gründen, genügend erklärt, daß die Gutachten der einzelnen Zeugen eine verblüffende Uebereinstimmung in ihrer Anschauungsweise zeigten.

Die Gutachten dieser vier Mitglieder der Regiesitzung (datiert vom 24.—29. Mai) verdienen einen dauernden Ehrenplatz in der Geschichte dieser Vorgänge. Was ihnen zunächst ihr eigentümliches Gepräge gab, war der Umstand, daß sie von allen Voraussetzungen, die dem Verhalten des Direktors Hancke zugrunde lagen, gänzlich absahen, daß sie das ganze Verhalten des Intendanten, seine Art der Schauspielleitung mit vollkommenem Stillschweigen übergingen. Das Verhalten von Direktor Hancke in den Regiesitzungen wurde von seinen langjährigen, mit seiner Persönlichkeit und seinen Charaktereigenschaften hinlänglich vertrauten Kollegen einer Kritik unterzogen, die alles Vorangegangene, die Grundlage jenes Verhaltens und alle begleitenden Nebenumstände ganz und gar ignorierte. Die Aeußerungen der einzelnen Gutachten bewegten sich in der Hauptsache in sehr allgemeinen Angaben und Redensarten, die darauf hinausgingen, die Schauspielregisseure hätten ein höchst „merkwürdiges" Benehmen zur Schau getragen, sie hätten sich „gründlich ausgeschwiegen", sie hätten dem Intendanten, statt ihn in seinem schwierigen Amt zu unterstützen, „nur Schwierigkeiten gemacht" und sich ihm gegenüber „gleichmäßig abstoßend" verhalten. Aus dem Benehmen der Regisseure habe ein „passiver Widerstand und verhaltene Selbstüberhebung" gesprochen; es habe geradezu den

Eindruck eines „verschleierten Streikes" gemacht. Hofrat Bassermann habe auf seine Fragen „oft minutenlang überhaupt keine Antwort" erhalten (!); das Benehmen von Direktor Hancke habe Formen angenommen, die nicht mehr „frei", sondern „im höchsten Grade verletzend" genannt werden müßten. Mir selbst wurde von einem der Herrn Kollegen ein, wie dieser sich ausdrückte, „sehr zurückhaltendes, fast möchte ich sagen, lauerndes Benehmen" vorgeworfen. Gegenüber dem fehlerhaften Verhalten der Schauspielregisseure wurde in sämtlichen Gutachten in rühmlicher Uebereinstimmung die „Ruhe" und die „Selbstbeherrschung", die „Geduld" und die „vornehme Zurückhaltung" des Herrn Intendanten hervorgehoben und darauf hingewiesen, daß das „Uebelwollen", von dem der bekannte Brief des Direktors spreche, „in ganz offenkundiger Weise auf der Seite der beiden Schauspielregisseure" zu suchen sei. Ein „ersprießliches Zusammenarbeiten" zwischen den beiden Herrn und dem Intendanten — so schlossen übereinstimmend die Gutachten — liege außerhalb des Bereiches der Möglichkeit.

Da ich die Ehre gehabt habe, sämtlichen Regiesitzungen, über deren Vorgänge hier berichtet wird, in eigner Person anzuwohnen, glaube auch ich — trotz des von meinen Regiekollegen auf mich gewälzten Verdachtes, als ein „Mitverschworener" und „Streikgenosse" des Oberregisseurs zu gelten — sehr wohl in der Lage zu sein, ein Urteil über das Verhalten von Direktor Hancke in jenen Sitzungen abzugeben. Im Interesse der Wahrheit und der Gerechtigkeit habe ich zunächst festzustellen, daß Direktor Hancke trotz der Empfindlichkeit, womit ihn die Berufung des jüngeren, ihm künstlerisch und menschlich durchaus nicht überlegenen Sachgenossen naturgemäß berühren mußte, dieser Empfindlichkeit in seinem Verkehr mit dem neuen Intendanten, soweit ich ihn beobachten konnte, in keiner Weise Ausdruck gab, diesem vielmehr entsprechend seiner Begrüßungsrede bei dem offiziellen Empfang in vollkommen korrekter und liebenswürdiger Weise entgegenkam. Auch als das selbstherrliche Regiment des neuen Intendanten und die Art der künstlerischen Behandlung, die er dem langjährigen Oberregisseur zuteil werden ließ, eine begreifliche Verstimmung in diesem hervorrief, blieb das persönliche Verhalten von Direktor Hancke

im wesentlichen unverändert. Ich habe oft im Stillen das außerordentliche Maß von Selbstbeherrschung bewundert, womit dieser in seinem Verkehr mit dem Intendanten die Gedanken und Empfindungen, die ihn naturgemäß bewegen mußten, hinter angemessenen gesellschaftlichen Formen zu verbergen wußte. Wenn sich schließlich die wachsende Verstimmung und Gereiztheit, die Hofrat Bassermanns Art der Schauspielleitung hervorrufen mußte, in dem Verhalten von Direktor Hancke nicht mehr verhehlen konnte und bis zu einem gewissen Maß in den Sitzungen zum sichtbaren Ausdruck kam, so war das nur natürlich und konnte ihm von keinem Einsichtigen zum Vorwurf gemacht werden. Es ist psychologisch vollkommen begreiflich, daß der Oberregisseur, als er wahrnahm, daß alle künstlerischen Fragen ohne seine Mitwirkung, mehr oder minder durch die alleinige Entscheidung des Intendanten erledigt wurden, sich schließlich auch seinerseits darauf beschränkte, das zu tun, was speziell seines Amtes war, und nur dann das Wort zu ergreifen, wenn er direkt zur Aeußerung aufgefordert wurde. Es ist nirgends auf der Welt gang und gäbe, daß der Untergebene sich zur Teilnahme an der Arbeit an den Vorgesetzten herandrängt; wohl aber ist es Brauch, daß der Vorgesetzte den Untergebenen zur Mitarbeit heranzieht und ihm Gelegenheit zur Entfaltung seiner Kräfte gibt. Alle diesbezüglichen Beschuldigungen aber in den Gutachten der Sitzungsmitglieder beruhen auf Entstellungen und einseitigen Färbungen, die nur durch den Mangel eines jeden Einblicks in die besondern Verhältnisse des Schauspiels unter der Intendanz Bassermann entschuldigt werden können.

Auf keinen Fall hat die offenkundige und vollkommen berechtigte Verstimmung von Direktor Hancke in den Sitzungen jemals Formen angenommen, die für den Intendanten verletzend oder gar beleidigend gewesen wären. Nur ein einzigesmal vermochte Direktor Hancke die erregte Stimmung, worin er sich befand, nicht genügend zu verbergen und ließ sich zu einem unleugbar gereizten Tone hinreißen. Da dieser Fall in einem der Gutachten als besonders belastend für Direktor Hancke bezeichnet wurde, muß ich mit einigen Worten darauf eingehen. Für die weiblichen Hauptrollen der Schillerschen Stücke wurden von dem

Intendanten mit Vorliebe auswärtige Gäste herangezogen, da die vorhandenen Karlsruher Kräfte nach seiner Ansicht hierfür nicht genügten. So wurde auch Maria Stuart mit zwei Gästen als Maria und Elisabeth gegeben; da beide Damen nur zum kleinen Teil genügten und zudem nur eine Probe mitmachen konnten, war die von Direktor Hancke geleitete Vorstellung in ihrem Gesamteindruck wenig erfreulich und wurde auch von der Presse ziemlich scharf getadelt. Auch für die nächste Vorstellung des Schillerzyklus, die Jungfrau von Orleans, war wiederum ein auswärtiger Gast von dem Intendanten verschrieben worden, obgleich in Elfriede Mahn, wie sich später zeigte, eine sehr geeignete Vertreterin für die Titelrolle vorhanden war, die zudem gegenüber dem Gaste den Vorteil bot, daß sie alle Proben mitmachen konnte und dadurch Gewähr für eine einigermaßen abgerundete Vorstellung leistete. Direktor Hancke, der Regisseur der Vorstellung, fragte in der Sitzung, ob der Gast wiederum bloß eine Probe mitmachen werde. Auf die bejahende Antwort des Intendanten suchte Direktor Hancke mit vollem künstlerischem Recht gegen einen solchen Brauch zu protestieren und erklärte, für eine abgerundete Vorstellung des umständlichen Stückes nicht garantieren zu können, wenn der dem Karlsruher Ensemble völlig fremde Gast nur eine Probe mitmache. Als der Intendant hierauf äußerte, das könne man sehr wohl, es ginge alles, wenn man nur wolle, sagte Direktor Hancke in gereiztem Ton ungefähr das Folgende: „Dann muß es wohl an meiner Unfähigkeit liegen; ich bin jedenfalls nicht der Künstler, der dies kann.“ Auch hier war Direktor Hancke — gegenüber einer Forderung des Intendanten, die sehr stark an die an Stadttheatern gebräuchliche Kunstübung erinnerte — sachlich ganz und gar in seinem Recht; seine starke Gereiztheit war in Anbetracht der Situation, die ihm gegen seine bessere Meinung stillschweigende Unterwerfung befahl, vollkommen zu begreifen und zu entschuldigen.

Mit dieser Darstellung dürften die Gutachten der Kollegialmitglieder erledigt sein. Erledigt ist damit auch die Darstellung des Falles Hancke in der Presse, die — von offiziöser Seite offenbar in unrichtiger Weise unterrichtet — über einen „passiven Widerstand“ der Schauspielregie gegen den neuen Intendanten,

über den Versuch einer „Obstruktion", über eine „verunglückte Palastrevolution" und dergl. mehr berichtete: eine Auffassung dieser Vorgänge, die sich nur daraus erklärt, daß den betreffenden Berichterstattern, dank den Bemühungen der Generaldirektion, jeder Einblick in die tatsächlichen Verhältnisse fehlte.

Auch die Vorwürfe, die sich in der Disziplinaruntersuchung des Karlsruher Hoftheaters gegen meine Person richteten, halte ich mit den Tatsachen, die ich gegeben habe, für erledigt. Daß die in jeder Beziehung höchst unerquicklichen künstlerischen Verhältnisse dieser Spielzeit mich nicht veranlaßten, eine ausgelassene Fröhlichkeit in den Regiesitzungen zur Schau zu tragen, ist leicht verständlich. Im übrigen halte ich es für unter meiner Würde, zu versichern, daß ich gewohnt bin, die Formen der guten Gesellschaft innezuhalten, ohne Rücksicht auf die momentane Stimmung, die mich beherrscht, und ohne Rücksicht darauf, ob die Personen, mit denen ich zu verkehren die Ehre habe, mir sympathisch sind oder nicht.

Die Disziplinaruntersuchung gegen Direktor Hancke, die ungefähr zu gleicher Zeit geführt wurde, als dieser unter großer äußerer Beteiligung, unter der lebhaftesten Anteilnahme seiner zahlreichen Freunde in der deutschen Theaterwelt sein 25jähriges Dienstjubiläum feierte, hatte das Resultat, daß der Oberregisseur — abgesehen von einem offiziellen Verweise, der ihm erteilt wurde — auf den 1. Oktober d. J. in den Ruhestand versetzt wurde. Wieweit eine juristische Berechtigung zu dieser Pensionierung vorlag, scheint eine offene Frage zu sein. Direktor Hancke war nicht als Hofbeamter angestellt, sondern hatte von Putlitz seiner Zeit einen lebenslänglichen Kontrakt erhalten und konnte demgemäß wohl nur mit seiner eignen Zustimmung in den Ruhestand versetzt werden. Seine Pensionierung wurde damit begründet, daß das Resultat der Disziplinaruntersuchung eigentlich zu seiner Entlassung hätte führen müssen, daß man davon aber in Anbetracht seiner langjährigen treuen Dienste etc. absehen wolle zugunsten einer Versetzung in den Ruhestand. Die finanzielle Ordnung der Pensionsverhältnisse wurde von seinem weiteren „Verhalten" abhängig gemacht: eine Maßregel, die deutlich erkennen ließ, daß die Generaldirektion eine Behandlung

der Angelegenheit in der Oeffentlichkeit unter allen Umständen vermieden wissen wollte.

Direktor Hancke war aus begreiflichen Gründen genötigt, zu schweigen.

So schied aus dem Verbande des Karlsruher Hoftheaters ein Mann, der diesem an verantwortungsvoller Stelle 25 Jahre lang treue Dienste geleistet hatte, der ein Muster von Fleiß, Ausdauer und Gewissenhaftigkeit genannt werden konnte, der ein tüchtiger, erfahrener und kenntnisreicher Praktiker und als Mensch ein unantastbarer Charakter gewesen war.

Man wird es begreiflich finden, daß der Ausgang dieses Mannes am Karlsruher Hoftheater meinen Ehrgeiz nicht anspornen konnte, dieser Bühne unter den gegenwärtigen Verhältnissen noch länger anzugehören.

Bei der gegen die Schauspielregisseure geführten Disziplinaruntersuchung ist ein Umstand besonders auffallend: man fragt sich vergebens, ob es nicht vielleicht möglich gewesen wäre, in der Beurteilung, die dem angeblichen „passiven Widerstand" der Regisseure zuteil wurde, eine etwas mildere Auffassung walten zu lassen. Vielleicht hätte Hofrat Bassermann einer solchen milderen Auffassung zugeneigt, wenn er sich noch daran erinnert hätte, daß im Jahr 1893 der damalige Oberregisseur und Hofschauspieler Dr. Bassermann wegen Umtrieben gegen die Intendanz in der Presse aus dem Verband der Mannheimer Hofbühne disziplinarisch entlassen worden war, unter Umständen, die das Vorgehen des Intendanten Aloys Prasch als vollkommen gerechtfertigt erscheinen ließen — unter Umständen, wo allerdings nicht von einem „passiven Widerstand", wohl aber von dem „aktiven Widerstand" eines hervorragenden Bühnenmitgliedes gegen seine vorgesetzte Behörde gesprochen werden konnte.

Ausklang und Ende.

Mein Entschluß, zu gehen, wurde durch die folgenden Vorgänge beschleunigt. Als letzte Neuigkeit dieser Spielzeit sollte das Kadelburgsche Lustspiel Der Familientag Mitte Juni

gegeben werden. Am 29. Mai wurde mir das Buch des Stücks von dem Intendanten übersendet, mit dem Auftrag, die Regie des Lustspiels zu übernehmen. Gleichzeitig erfuhr ich — der zweite Fall dieser Art — daß die Rollen des Stücks schon ausgeteilt waren. Von der Besetzung selbst wurde mir keine Mitteilung gemacht. Ich richtete an Herrn Hofrat Bassermann das folgende Schreiben:

Karlsruhe, 29. Mai 1905.

Sehr geehrter Herr Hofrat!

Durch Ew. Hochwohlgeboren werte Zuschrift wurde ich heute benachrichtigt, daß mir die Regie des Stückes Der Familientag übertragen ist. Gleichzeitig erfuhr ich, daß die Rollen des Stücks, das ich bis dahin überhaupt nicht kannte, von E. H. bereits ausgeteilt sind. Es ist dies der zweite Fall, daß mir von E. H. die Regie eines Stückes übertragen wird, ohne daß ich bei der Besetzung der Rollen, der wichtigsten Frage bei der Einstudierung eines Stückes und der Grundlage der ganzen Inszenierung, überhaupt nur um meine Meinung gefragt werde. Als dies das erstemal geschah, gelegentlich der Aufführung des einaktigen Lustspiels Ohne Liebe von Ebner-Eschenbach, gewann ich es über mich, zu schweigen, obwohl ich mit der von E. H. getroffenen Besetzung keineswegs übereinstimmte und sie für die Wirkung des an sich schon schwachen Stückes für sehr gefährlich hielt. Der ausgesprochene Mißerfolg bestätigte meine Ansicht. Ich schwieg bei jenem ersten Fall, da ich glaubte, es handle sich wohl um einen Zufall oder um eine Ausnahme.

Nachdem sich der gleiche Fall genau in derselben Weise wiederholt hat, muß ich annehmen, daß dem Verfahren von E. H. ein Prinzip zugrunde liegt, d. h. daß mir kein Recht zugestanden wird, bei der Besetzung eines von mir zu inszenierenden Stückes mitzusprechen.

Ich weiß sehr wohl, daß ich juristisch auf ein solches Recht keinen Anspruch erheben kann, daß das Recht der Besetzung in erster Linie E. H. als dem obersten Leiter des Institutes zusteht. Dagegen wage ich allerdings die Ansicht zu vertreten, daß es an jedem künstlerisch geleiteten Insti-

tut ein völlig selbstverständlicher Brauch ist, daß der inszenierende Regisseur bei der Besetzung eines Stücks zum allermindesten seine Meinung äußern darf. Denn der Regisseur ist kein Handwerker, sondern, insofern er seines Amtes in richtiger Weise waltet, ein Künstler. Indem er auf dem Theaterzettel mit seinem Namen zeichnet, übernimmt er vor der Oeffentlichkeit die Verantwortung für den künstlerischen Charakter der Vorstellung. Dies kann er nur dann tun, wenn die Besetzung, die erste Grundlage für das Gelingen einer Vorstellung, seinen künstlerischen Intentionen entspricht.

Was den vorliegenden Fall betrifft, so weiß ich sehr wohl, daß ich mich als Untergebener der mir übertragenen Aufgabe unterziehen muß. Ich werde das Stück demgemäß, auch wenn ich der mir bis dahin unbekannten Besetzung nicht zustimme, inszenieren und nach besten Kräften zur Wirkung zu bringen suchen. Dagegen sehe ich mich genötigt, zu erklären, daß ich offiziell die Verantwortung für das künstlerische Gelingen der Vorstellung ablehnen muß. Bei dem Gerechtigkeitsinn, der an E. H. allgemein gerühmt wird, werden es E. H. wohl begreiflich finden, wenn ich meinem Standpunkt auch dadurch Ausdruck gebe, daß ich auf die Nennung meines Namens auf dem Theaterzettel der betreffenden Vorstellung verzichte.

Mit vorzüglicher Hochachtung
E. H. ergebenster
Dr. E. Kilian.

Herr Hofrat Bassermann erwiderte mir:

Karlsruhe, 5. Juni 1905.

Sehr geehrter Herr Doktor!

Auf Ihr geehrtes Schreiben vom 29. v. M. muß ich Ihnen, von der Reise zurückgekehrt, Folgendes erwidern:

Bei meinem Amtsantritte bat ich die Herren Vorstände, sich mir künstlerisch anzuschließen, mit mir zu arbeiten, mich zu unterstützen. Ich habe mir Monate lang in den Regiesitzungen die größte Mühe gegeben, Sie, geehrter Herr Doktor, zu tatkräftiger Mitarbeit zu gewinnen. Leider zogen Sie es vor, zu schweigen. Gerade durch Ihr Verstummen haben Sie mich dazu gezwungen, von meinem

Rechte Gebrauch zu machen, Stücke anzunehmen, zu besetzen und zu bestimmen, welcher Regisseur die Einstudierung vorzunehmen hat.

So ist es auch im Familientag geschehen. Wenn Sie in Ihrem Briefe sagen, daß Sie das Stück zwar nicht gelesen haben, aber glauben, Sie würden meiner Besetzung nicht beistimmen können, so müssen Sie wohl zugeben, daß dies Urteil verfrüht war.

Da Sie die ganze Regiearbeit in diesem Stücke trifft, ist kein Grund vorhanden, von dem hiesigen Brauche abzuweichen und Ihren Namen auf dem Zettel zu verschweigen.

Den Ruf der Gerechtigkeit, den Sie mir so freundlich nachrühmen, verdanke ich nicht zum Mindesten meiner Achtung vor der Arbeit Anderer. Es ist dies eine schöne Sache!

Gerne hätte ich mich mit Ihnen über künstlerische Anschauungen unterhalten, wenn Sie nur irgend einmal eine diesbezügliche Aeußerung getan hätten. Einen dienstlichen Schriftwechsel über künstlerische Prinzipien zu führen, ist mir nicht möglich. Eine Kritik an meinen Anordnungen zu üben, kann ich Ihnen noch weniger zugestehen. Eine tatkräftige und rückhaltlose künstlerische Mitarbeit aber ist mir willkommen.

Mit vorzüglicher Hochachtung
Bassermann.

Der in diesem Schreiben erwähnten Bemühungen des Intendanten, mich „zu tatkräftiger Mitarbeit zu gewinnen" — eine Angabe, die allerdings auf eine bedenkliche Indolenz meinerseits zu deuten scheint — vermochte ich mich leider trotz alles Besinnens nicht zu erinnern. Die diesbezüglichen Bemühungen des Intendanten, seine Bestrebungen, ein näheres künstlerisches Verhältnis mit mir anzubahnen, mögen u. a. auch in einer Tatsache eine charakteristische Illustration finden: in seiner offiziellen Antrittsrede hatte Hofrat Bassermann es als sein Bestreben bezeichnet, das Karlsruher Hoftheater in allen seinen Räumen, von dem obersten Schnürboden bis zum untersten Keller, auf das gründlichste kennen zu lernen. Ich bezweifle nicht, daß

Hofrat Bassermann dieses Programm auf das gewissenhafteste verwirklicht hat. Nur einen Raum des Gr. Hoftheaters hat er in dem ersten Jahre seiner Amtstätigkeit nicht kennen gelernt: mein einige wenige Schritte von dem Bureau des Intendanten entfernt liegendes offizielles Arbeitszimmer, das Hofrat Bassermann bis zu dem Tage meines Ausscheidens aus dem Verbande des Hoftheaters mit keinem Schritte betreten hat.

Auf das letzte Schreiben des Intendanten erwiderte ich das Folgende:

Karlsruhe, 8. Juni 1905.

Sehr geehrter Herr Hofrat!

Im Besitze von Euer Hochwohlgeboren wertem Schreiben vom 5. d. M. bitte ich mir gütigst erlauben zu wollen, nur in einem Punkte auf den Inhalt dieser Zuschrift zurückzukommen. Ich habe in meinem Briefe vom 29. v. M., wie sich E. H. durch eine nochmalige gef. Durchsicht zu überzeugen belieben, keineswegs gesagt, „ich glaubte, ich würde der von E. H. getroffenen Besetzung nicht beistimmen können." Da ich die Besetzung damals noch nicht kannte, habe ich mich über diesen Punkt überhaupt nicht ausgesprochen; von einem „verfrühten Urteil" dürfte demgemäß wohl kaum die Rede sein. Ich habe in meinem Schreiben nur mein Erstaunen darüber ausgesprochen, daß mir schon zum zweiten Mal von E. H. ein Stück zur Inszenierung übergeben wird, ohne daß ich bei der Besetzung auch nur um meine Meinung gefragt werde. Das Erstaunen war wohl um so mehr berechtigt, als mir die von E. H. getroffene Besetzung nicht einmal mitgeteilt wurde, sodaß ich erst bei der Stellprobe durch die Mitglieder authentische Kenntnis davon erhielt, in welcher Weise die Rollen des Stückes verteilt sind. Da es mir, wie E. H. mit Recht hervorheben, nicht zusteht, an den Anordnungen von E. H. Kritik zu üben, so enthalte ich mich jedes Urteils über das gegen mich eingehaltene Verfahren.

Dagegen muß ich an meinem Standpunkt auf das bestimmteste festhalten, daß ich jede künstlerische Verantwortung für die Vorstellung eines Stücks, an dessen Besetzung ich keinen Anteil habe, ablehne. Ich muß das um-

somehr, als ich nach Kenntnisnahme von Stück und Besetzung die Ueberzeugung gewonnen habe, daß das Lustspiel in verschiedenen Punkten eine andre Besetzung verlangen würde.

E. H. sagen, es sei kein Grund vorhanden, von dem hiesigen Brauche abzuweichen und meinen Namen auf dem Zettel der betreffenden Vorstellung zu verschweigen. Sollte darin, wie ich annehmen muß, die dienstliche Anordnung liegen, daß ich trotz der von mir vorgebrachten Gründe, die jeder billig denkende Theaterfachmann anerkennen wird, mit meinem Namen als verantwortlicher Regisseur auf dem Zettel zu zeichnen habe, so muß ich mich als Untergebener der Anordnung von E. H. natürlich fügen.

Die in dem Schreiben von E. H. gegen mich vorgebrachten indirekten Vorwürfe sind so allgemeiner und unbestimmter Art, daß ich leider nicht in der Lage bin, darauf zu antworten. Auf keinen Fall bin ich mir bewußt, mich durch ein angebliches „Schweigen" in den Regiesitzungen einer „tatkräftigen Mitarbeit" entzogen und meine dienstlichen Verpflichtungen jemals versäumt zu haben. Zu „tatkräftiger und rückhaltloser künstlerischer Mitarbeit" war und bin ich jeder Zeit bereit, sobald mir dazu die Gelegenheit von der mir vorgesetzten Behörde gegeben wird.

Mit vorzüglicher Hochachtung
E. H. ergebenster
Dr. E. Kilian.

Meine durch die Erfahrungen dieses Jahres erprobte Ueberzeugung, daß mir die Gelegenheit zu einer solchen künstlerischen Mitarbeit, wie ich sie beanspruchen konnte und mußte, unter der gegenwärtigen Intendanz nicht gegeben werde, wurde dadurch nicht erschüttert, daß an einem der nächsten Tage eine kurze dienstliche Unterredung zwischen dem Intendanten und mir stattfand, worin mir dieser unter Ignorierung des vorangegangenen Briefwechsels einige dienstliche Aufträge, die die nächste Spielzeit betrafen, erteilte. Diese Aufträge waren im wesentlichen sehr untergeordneter Art und betrafen in erster Linie die Aufstellung einer Liste von Stücken, die mit einigen wenigen Proben und kleinen Umbesetzungen rasch in den laufenden Spiel-

plan eingeworfen werden könnten — Stücken, die dem Geschmack des Publikums entsprächen und der Kasse gute Aussichten böten. Durch solche Aufträge mehr oder minder subalterner Art wurde natürlich die Tatsache nicht aus der Welt geräumt, daß ich an allen künstlerischen Vorbereitungen für die nächste Spielzeit — diese Vorbereitungen fallen jeweils in die letzten Wochen der laufenden Spielzeit — so gut wie unbeteiligt war.

So zog ich denn aus allem Vorangegangenen die unerbittliche Folgerung und übersandte der Generalintendanz der Gr. Civilliste am 17. Juni — demselben Tag, an dem ich mit meiner letzten künstlerischen Arbeit, dem würdigen Schwanengesange meiner Inszenierung des Familientags, vor das Karlsruher Publikum trat — das Gesuch, mir bei dem Landesherrn meine Entlassung aus dem Verbande der Karlsruher Bühne erwirken zu wollen. Aus dem Umstand, daß mir bereits am nächsten Tage durch einen Bureaudiener die mündliche Mitteilung des Intendanten überbracht wurde, daß ich zu der auf den 19. Juni angesetzten Repertoiresitzung nicht zu erscheinen habe, konnte ich den erfreulichen Schluß ziehen, daß meinem Gesuch vonseiten der Generaldirektion kein Hindernis bereitet werde. Am 1. Juli erhielt ich die offizielle Mitteilung, daß mein Entlassungsgesuch auf den 1. September d. J. bewilligt sei.

Erst nachdem ich meine Entlassung eingereicht hatte, erfuhr ich, daß bei der Generaldirektion die Absicht bestanden habe, mir auf Grund der gegen die Schauspielregisseure geführten Disziplinaruntersuchung und der von den Kollegialmitgliedern abgegebenen Gutachten eine offizielle „Verwarnung" zu erteilen. Ich erfuhr dies aus dem Feuilleton-Artikel eines Karlsruher Blattes, das die auch in die auswärtige Presse übergegangene entstellte Nachricht brachte: „Herr Dr. Kilian hat um seine Entlassung nachgesucht, nachdem ihm ein Tadelsvotum in Aussicht stand; dieselbe wurde ihm bewilligt." Daß etwas so Internes wie die bloße Absicht eines gegen mich zu richtenden Tadelsvotums, seinen Weg in die Presse fand, ehe ich selbst davon etwas wußte, war ein weiterer deutlicher Beweis dafür, daß die Auslassungen der Presse in dieser Angelegenheit auf tatsächlichen Mitteilungen der Generaldirektion beruhten. —

Der Entschluß, der mich veranlaßte, um meine Entlassung

zu bitten, war, wie ich gezeigt habe, seit vielen Wochen und Monaten vorbereitet. Es waren, wie ich ausdrücklich hervorhebe, keine persönlichen, sondern im wesentlichen rein sachliche und künstlerische Gründe, die hierfür den Ausschlag gaben. Ich hatte die klare und feste Ueberzeugung gewonnen, daß ein künstlerisches Arbeiten in dem Sinne, wie es mir unter der Intendanz von Dr. Bürklin gestattet war, unter der gegenwärtigen Oberleitung nicht mehr für mich möglich ist. Zu einem ersprießlichen Zusammenarbeiten zwischen dem neuen Intendanten und mir fehlte das, was ein solches Zusammenwirken zwischen Dr. Bürklin und mir, bei allen Meinungsverschiedenheiten im einzelnen, möglich und förderlich gemacht hatte: die Basis einer gemeinsamen künstlerischen Anschauung. Die Ziele, die Hofrat Bassermann und ich am Theater zu verfolgen suchten, waren allzu verschieden; es war keine Hoffnung, daß hier jemals eine Verständigung zu ermöglichen sei. Die Arbeit, der ich meine besten Jahre am Karlsruher Hoftheater gewidmet hatte, sah ich durch die Neugestaltung der Verhältnisse mit einem Mal jäh abgebrochen; ich sah keine Möglichkeit, das angefangene Werk in meinem Sinne fortzusetzen. Unter solchen Umständen war es keine Ehre mehr für mich, meine Angehörigkeit zur Karlsruher Bühne noch länger aufrecht zu erhalten.

Ich bin am Ende mit dem, was ich zu sagen habe. Es wäre trivial, wenn ich versichern wollte, daß mir mein Entschluß, aus dem Verbande des Karlsruher Hoftheaters zu scheiden, nicht leicht geworden ist. Fesseln mich an diese Bühne doch die frühesten Erinnerungen meiner Kinderzeit. Die Vorstellungen des Karlsruher Hoftheaters unter der Aegide von Eduard Devrient haben die ersten gewaltigen theatralischen Eindrücke in meine Phantasie geprägt, sie haben die ersten Funken der Liebe für die schöne Kunst der Menschendarstellung in meine Seele geworfen; die im Karlsruher Hoftheater gewonnenen Eindrücke sind bestimmend geworden für das ganze Sinnen und Trachten meines Lebens. Seit jenen frühen Jugendtagen habe ich die Entwicklung und Geschichte der Karlsruher Hofbühne unablässig im Auge gehabt, und mannigfache Erinnerungen verbinden mich mit ihren Geschicken. Meine schönsten Erinnerungen aber knüpfen sich an die

Jahre, in denen ich selbst am Regietisch in unvergeßlicher künstlerischer Arbeit auf dieser Bühne wirken durfte. Und unvergessen bleiben mir auch die, mit denen mich mein Beruf zu gemeinsamem Schaffen auf dieser Stätte verbunden hat. Ihnen allen: meinen künstlerischen Mitarbeitern, meinen lieben Freunden und Kollegen vom Schauspiel, sage ich an dieser Stelle ein herzliches Lebewohl. Es ist mir eine Genugtuung, hier zu bezeugen, daß sie mir und meinen Intentionen stets mit gleicher Liebe, mit seltener Hingebung und Treue gefolgt sind. Die Aufgaben, die ich ihnen stellen mußte, waren nicht immer leicht; sie waren namentlich nicht immer dankbar im landläufigen Sinne des Worts; sie forderten Opfermut und Selbstentäußerung und hingebungsvolle Liebe zu dem künstlerischen Ganzen. Wir hatten vielfach in hartem Ringen gegen den Strom der öffentlichen Meinung anzukämpfen; wir hatten uns bei manchem schönen künstlerischen Siege, den wir zusammen erfechten durften, mit dem Bewußtsein dieses Sieges zu begnügen und durften uns nicht beirren lassen durch den geringen äußern Dank, der uns dabei beschieden war. Die Liebe und die treue Mitarbeit meiner Kunstgenossen ging mir auch dann nicht verloren, als es sich im Lauf des letzten Jahres gezeigt hatte, daß keine Vorteile mehr von mir zu erhoffen waren. Daraus durfte ich entnehmen, daß es keine äußern Rücksichten waren, die mir das Kunstpersonal verbunden hatten. Ich durfte mit Freude erkennen, daß es Vertrauen in meine Führung war, was die Darsteller mir folgen ließ: Liebe zur großen Sache und die Ueberzeugung, daß der Weg, den ich sie zu leiten suchte, zu einem künstlerischen Ziele führte. Diese Erkenntnis erfüllt mich mit stolzer Genugtuung und hilft mir weg über manche bittern Erfahrungen, die meinem Wirken am Karlsruher Hoftheater beschieden waren.

Und neben dem Dank an meine Kunstgenossen gelten meine letzten und wärmsten Wünsche der Karlsruher Bühne selbst. Ihr gehört für alle Zeiten meine besondere Liebe, auch wenn die Bande, die mich persönlich mit dieser Bühne verknüpften, für immer zerrissen sind.


UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 023 595 2

Druck von Mänicke & Jahn in Rudolstadt.